MUZICA

Serie nouă - Anul IV Nr. 4 (16) octombrie - decembrie 1993

4 / 1993

DIN SUMAR

Octavian Lazăr Cosma - *Restituiri: "Cântarea Basarabiei", poem şi "Moartea eroului", cantată, de Paul Constantinescu*

Thomas Beimel - *Myriam Marbe: Concerto for Daniel Kientzy and saxophone(s) and orchestra*

Valentina Sandu-Dediu - *Ulpiu Vlad - a Composer's Portrait (II)*

Raisa Bârliba - *Ghenadie Ciobanu*

Centenar Constantin Brăiloiu - *Emilia Comişel, Viorel Cosma*

György Ligeti - *Gânduri rapsodice, neponderate despre muzică, în special despre propriile mele compoziţii*

Irinel Anghel - *Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală (II)*

Ion Dumitrescu - *Filele mele de calendar*

Vasile Vasile - *Iosif Naniescu - reprezentant de seamă al muzicii psaltice (I)*

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

CREAŢII

Octavian Lazăr Cosma
Restituiri: "Cântarea Basarabiei", poem şi "Moartea eroului", cantată, de Paul Constantinescu. 4
Thomas Beimel
Myriam Marbe: "Concerto for Daniel Kientzy and Saxophone(s) and orchestra 17

PORTRETE COMPONISTICE

Valentina Sandu-Dediu
Ulpiu Vlad. A Composer's Portrait (II) 20
Raisa Bârliba
Ghenadie Ciobanu 37

CENTENAR CONSTANTIN BRĂILOIU

Emilia Comişel
Constantin Brăiloiu. Viaţa şi opera 51
Viorel Cosma
O prietenie exemplară în slujba idealului ştiinţific. Corespondenţa Constantin Brăiloiu-Walter Wiora (I) 73

OPINII

György Ligeti
Gânduri rapsodice, neponderate despre muzică, în special despre propriile mele compoziţii 88

STUDII

Irinel Anghel
Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală (II) 98

MEMORIALISTICĂ

Ion Dumitrescu
Filele mele de calendar 118

ISTORIOGRAFIE

D.Vitcu-Neonila Negură
George Enescu in the American Life 123
Vasile Vasile
Iosif Naniescu - reprezentant de seamă al muzicii psaltice (I) 127

PEDAGOGIE

Antigona Rădulescu
Perspective semiotice în predarea contrapunctului 138

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

Myriam Marbe
Friedrich K. Wanek 141
Mihai Popescu
Nicolae Lungu 144
Tanța Diaconescu
Ovidiu Varga - viața ideilor în bătăile de aripi ale timpului 145

EVENIMENT

Manfred Blumauer
Premieră austriacă - *Oedipe* de George Enescu 147

COMEMORĂRI

Paul Leu
La Stupca 148

INTERVIURI

Mit și realitate sau despre dimensiunea românească la Márquez. Convorbire cu Violeta Dinescu și Cristina Ascher 150

RECENZII

Mihaela Marinescu
O cercetare sistematică și sistematizatoare: *Repertoriul general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu 153

CONTENTS

CREATIONS

Octavian Lazăr Cosma
Returns: "The Canticle of Bassarabia", a Poem and "The Death of the Hero", a cantata by Paul Constantinescu 4
Thomas Beimel
Myriam Marbe: "Concerto for Daniel Kientzy" and Saxophone(s) and Orchestra 17

COMPOSERS' PORTRAITS

Valentina Sandu-Dediu
Ulpiu Vlad. A Composer's Portrait (II) 20
Raisa Bârliba
Ghenadie Ciobanu 37

CENTENARY CONSTANTIN BRĂILOIU

Emilia Comișel
Constantin Brăiloiu. Life and Work 51
Viorel Cosma
An Exemplary Friendship in the Service of Scientific Ideal. The Correspondance Constantin Brăiloiu - Walter Wiora 73

https://biblioteca-digitala.ro

OPINIONS

György Ligeti
Rhapsodical, non-balanced thoughts about music, mostly about own compositions 88

STUDIES

Irinel Anghel
Contemporary aesthetic orientations. Conceptual music (II) 98

MEMOIRS

Ion Dumitrescu
My calendar leaves 118

HISTORIOGRAPHY

D.Vitcu-Neonila Negură
George Enescu in the American life 123
Vasile Vasile
Iosif Naniescu - An outstanding representative of psaltic music (I) 127

PEDAGOGY

Antigona Rădulescu
Semiotic perspectives in teaching counterpoint 138

IN MEMORIAM

Myriam Marbe
Friedrich Wanek 141
Mihai Popescu
Nicolae Lungu 144
Tanța Diaconescu
Ovidiu Varga 145

EVENT

Manfred Blumauer
An Austrian Premiere - "Oedipe" by George Enescu 147

COMMEMORATIONS

Paul Leu
At Stupca 148

INTERVIEWS

Myth and reality on the Romanian dimension in Márquez's Work 150

REVIEWS

Mihaela Marinescu
A systematic and Systematizing Research: *The General Repertoire of Romanian Musical Creation* by Mihai Popescu 153

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

RESTITUIRI : "Cântarea Basarabiei", poem, și "Moartea Eroului", cantată, de Paul Constantinescu

Octavian Lazăr Cosma

Fiecare partitură reprezintă un univers artistic, cu o existență inconfundabilă, urmând traseele sinuoase ale destinului implacabil. După ce procesul componistic a fost încheiat și s-a tras dubla bară de măsură finală, urmează toaleta pentru lansare, pregătiri minuțioase ce antrenează corecturi, scrierea de știme... Odată găsit interpretul sau interpreții care să efectueze botezul public, partiturii îi incumbă să demonstreze forța artistică investită, să afirme distincția stilului preconizat și viabilitatea expresiei muzicale. Evident, vectorii talent, fantezie și măiestrie sunt determinanți în adjudecarea recunoașterii și prețuirii, care se declanșează uneori de la bun început, alteori după ani de așteptare.

Factorul subiectiv determină mobilul compunerii, dorința de comunicare, de articulare a inefabilului limbaj sonor. Intervin și factori obiectivi, exteriori, paramuzicali, circumstanțiali în provocarea actului de creație, care pot, în anumite cazuri, să influențeze, să prevaleze chiar, în criteriile de difuzare și apreciere. Totodată, aceștia pot să justifice apelarea și la limbajul mai explicit al cuvântului.

Când aceste surse de inspirație se cantonează în zonele religiei, naturii, literaturii, ele pot întruni legile universalității. Mai delicate, dacă nu mai dramatice, apar situațiile în care sursa favorizează subiecte cu implicații politice, evenimente, momente istorice sau personalități aflate în viață, deținătoare ale unor funcții însemnate, generând festivism și adulație. Asemenea teme transgresate creației muzicale ies din cadrul confortabil, specific acestei arte, generând consecințe de multe ori nefaste supraviețuirii repertoriale a respectivelor partituri, după ce înregistraseră o fază prolifică. Problematica aceasta este însă spinoasă și vastă, redundantă și fragilă, astfel că ne mărginim la cele enunțate, deoarece nu intră decât tangențial în raza studiului propus.

Rezonanțele patriotice existente în numeroase partituri, dublate de clasa artistică a autorului, au darul să sporească gradul de adeziune al publicului meloman. Din păcate, se întâlnesc și situații când factorul muzical nu mai contează, elementul politic spunându-și cuvântul, trecând la index o anume partitură. Interzicerea difuzării sau bararea accesului la afișul de concert capătă, în anumite condiții, conotații extramuzicale, aducând prejudicii morale grave compozitorului. De anatema restricțiilor ideologice n-a fost cruțat nici George Enescu, prin *Poema Română*, titlul cel mai des inclus în programele cu semnificație ceremonios-patriotică până în 1945, după care a avut regim de încarcerare artistică. Motivul, finalul apoteotic axat pe *Imnul Regal*. Aceeași soartă ar

https://biblioteca-digitala.ro

fi împărtășit-o dacă ar fi clamat în respectivul final cântecul *Deșteaptă-te, Române*. Prezent în *Uvertura Română* de Augustin Bena, imnul redeșteptării naționale i-a atras expulzarea din repertoriul instituțiilor timp de o jumătate de veac.

În același context au intrat și două partituri semnate de Paul Constantinescu: poemul orchestral cu cor în final, *Cântarea Basarabiei* și cantata *Moartea Eroului*, al căror tragic destin s-a pliat pe tematica și ideatica abordată. Dealtfel și *Oratoriile* religioase ale lui Paul Constantinescu, după primele audiții, au fost ca și interzise timp de câteva decenii, dar despre ele s-a putut scrie, erau menționate în lexicografia de specialitate. Aceeași situație se regăsește și în privința *Poemei Române* care nu s-a putut cânta, însă în literatura muzicologică referirile au fost admise și în volumele bibliografice era pomenită, ceea ce înseamnă că prezența sa era vie în conștiințe. În schimb, cele două lucrări de mai sus ale lui Paul Constantinescu au fost cu totul eliminate din patrimoniul nostru artistic, necântându- se, neexistând în monografia lui Vasile Tomescu, nici în catalogul lui Mihai Popescu ori lexiconul lui Viorel Cosma.

Excluderea celor două creații din repertoriu se cere precizată mai nuanțat, în sensul că poemul *Cântarea Basarabiei* a răsunat în primă audiție în toamna anului 1941, fiind înscrisă în programele *Orchestrei Simfonice a Armatei*, susținute în diverse orașe. Apoi s-a așternut tăcerea. *Moartea Eroului* n-a ajuns să fie cântată. După 1944, când se căutau și arestau cei care slujiseră interesele României în Basarabia, compozitorul a trecut prin ceasuri de teamă, neavând curaj nici să păstreze în bibliotecă manuscrisele acestor partituri, încredințându-le prietenului său Ion Dumitrescu.[1)] Mai mult, a radiat de pe foaia de titlu cuvântul *Basarabiei*. Ca să ajungă un autor într-o asemenea stare și să recurgă la un atare gest, înseamnă că s-a simțit amenințat și a trăit clipe de intensă frământare, de puternică intimidare, de angoasă.

Compuse în zilele următoare declanșării războiului, din vara anului 1941, aceste partituri au însemnătate în ansamblul moștenirii lui Paul Constantinescu prin faptul că acoperă sfere stilistice inedite, anume, o muzică picturală, cu rezonanțe declarat patriotice, în cazul *Cântării Basarabiei* și dramatico-eroice, cu reflexe funebre, religioase, într-o ingenuă fuziune, în cazul *Morții Eroului*.

Contextul genezei acestor două creații comportă unele aprofundări, evidențiind aspecte mai puțin caracteristice muzicologiei noastre, preocupată mai ales spre surprinderea momentelor forte, lipsite de asperități și dramatism. Se cunoaște faptul că Paul Constantinescu, datorită talentului, măiestriei și spiritului prospectiv, a cunoscut o afirmare fulgerătoare, impunându-se atenției de la primele programări, devenind unul dintre elementele cele mai promițătoare, alături de Dinu Lipatti și Constantin Silvestri, colegii de generație.

Din nefericire, Paul Constantinescu, după răsunătorul succes al operei *O noapte furtunoasă*, începe să fie terorizat de unele atacuri tendențioase în presa de extremă dreaptă. Pe un ton neobișnuit de dur, se clama, în *Porunca Vremii*, drept sacrilegiu, alăturarea pe scena *Operei Române* din București a operei *O noapte furtunoasă* la misterul *Constantin Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi. Compozitorul era... "metis iudeo-bulgar"..., cerându-se pe un ton categoric, - să fie "trecut în toate cărțile negre ale organizațiilor naționaliste, spre a fi tratat după merit, când va fi sunat ceasul marilor răfuieli".

Amenințarea directă, la persoană, putea fi un serios motiv de îngrijorare pentru Paul Constantinescu. Evident, partitura, altădată elogiată, acum devenise... "o adevărată mascaradă, o mixtură indigestă de porcografie, de burlesc și de sarcasm idiot".[2)]

https://biblioteca-digitala.ro

Este adevărat că intervenţia lui Liviu Rusu în revista sa tot de dreapta, *Iconar*, a atenuat duşul rece, însă n-a fost în măsură să risipească temerile. "Paul Constantinescu nu este de origine iudaică, ci unul din compozitorii noştri care a scris cea mai cântată muzică bisericească, punând problema principiului de infinit ce stăpâneşte linia cântecului bisericesc.

Când i s-au pus la dispoziţie datele cu privire la descendenţa românească a lui Paul Constantinescu, *Porunca Vremii* a refuzat să retracteze afirmaţiile gratuite şi insultătoare. Ne facem o datorie de onoare de a pune această chestiune la punct, pentru *Porunca Vremii*".[3)]

Compozitorul fiind extrem de sensibil, acest atac l-a afectat profund, generându-i o stare de neliniște care se amplifica în contextul vremii, când ofensiva mişcării legionare câştiga teren. Totuşi Paul Constantinescu dă la iveală noi creaţii, precum *Simfonietta*, *Nunta în Carpaţi*, devine cadru didactic al Academiei de muzică religioasă. Survine apoi un nou atac în coloanele cotidianului *Porunca Vremii*, ceva mai atenuat ca ton decât precedentul, însă tot impertinent, somându-l să facă publică originea sa etnică. În acelaşi context, era vizat şi Alfred Alessandrescu, care, prompt, îşi atestă descendenţa din vechi familii de ispravnici ai Ţării Româneşti. Şi Paul Constantinescu răspunde printr-o întâmpinare, afirmând că nu este evreu. Redacţia nu s-a declarat satisfăcută cerând "acte doveditoare", pe care compozitorul arată că înţelege să le prezinte numai autorităţilor competente.[4)]

Recrudescenţa atacurilor la persoana sa nu putea să nu-l streseze, mai ales că nu puteau fi prevăzute consecinţele lor. Ca atare, a căutat relaţii în cercuri apte să-l scutească de necazuri. Aflându-se în redacţia muzicală a Radiodifuziunii, în perioada legionară, i s-a încredinţat orchestrarea cântecului *Sfântă tinereţe legionară* datorat şefului său, Nello Manzatti. După înăbuşirea rebeliunii din ianuarie 1941, Paul Constantinescu a avut de suportat consecinţe, fiind scos din respectiva instituţie şi silit să demisioneze, împreună cu alţi confraţi, din Societatea Compozitorilor Români. Numai că, la recomandarea lui Constantin Brăiloiu, care nu putea accepta ca un talent de calibrul lui Paul Constantinescu să fie eliminat, a fost propusă candidatura sa în Comitetul Societăţii, ca un gest reparatoriu, demonstrând că în breasla muzicienilor de elită a ţării nu acţionau alte norme în afara celor profesionale şi artistice.

După câteva luni a început războiul, legionarii şi simpatizanţii lor fiind trimişi pe front în prima linie. În aceste circumstanţe, lui Paul Constantinescu i s-a facilitat o audienţă la Mihai Antonescu, de la care a obţinut mobilizarea pe loc, fiind încadrat la secţia de cinematografie a Ministerului Propagandei, recăpătându-şi astfel liniştea, atât de necesară pentru a compune. La numai două zile după celebrul "Vă ordon să treceţi Prutul", pronunţat de Mareşalul Ion Antonescu, marcând declanşarea războiului pentru recucerirea Basarabiei, Paul Constantinescu a început să compună poemul dedicat acestui măreţ act, încheindu-l în câteva zile, la 28 iunie 1941, expresie a puternicelor trăiri caracteristice respectivului moment. *Cântarea Basarabiei* a intrat imediat în repertoriul Orchestrei Simfonice şi Corului Armatei. O cronică la concertul din Lugoj al formaţiilor armatei, dirijat de Ionel Geantă, oferă chintesenţa sensului avut în vedere... "Poem simfonic inspirat din tragedia şi dezrobirea Basarabiei".[5)]

Prin excelenţă descriptivă, muzica urmăreşte trasee programatice relevante deîndată ce se identifică motivele itinerante ale unor celebre cântece, menite să simbolizeze liniile de forţă ce-şi dispută supremaţia, într-o derulare voit accesibilă. Iată

https://biblioteca-digitala.ro

de ce, scriitura nu presupune aceeaşi tehnică instrumentală de virtuozitate întâlnită în creaţiile anterioare. Decurge limpede că individualitatea, personalitatea stilistică trec în mod deliberat în plan secundar; prevalentă apare acum percepţia ideaticii muzicale. În scopul obţinerii unei pregnanţe maxime, compozitorul recurge la trei citate: două sub forma unor motive, iar unul prezentându-se desfăşurat, chiar cu textul îndeobşte cunoscut. Motivele sunt opuse, ceea ce aduce un plus de dramatism, ca şi simbolizarea forţelor contrastante. Într-un fel, este vorba de o concesie făcută ascultătorului, ca şi de factura nepretenţioasă. Iată citatele:

Internaţionala

Deşteaptă-te, Române

Pe-al nostru steag

Relieful temelor de invenţie proprie, care se intersectează, mai corect alternează cu cele din categoria "împrumutate", apare considerabil mai redus, cu excepţia unei melopei cu reflexe funebre, plasată în centrul poemului (vezi ex. în pag. următoare).

Curios, compozitorul atât de ataşat coloritului românesc, pitorescului dedus din asimilarea unor modele folclorice, nu urmăreşte aici acest aspect, confruntarea dramatică tentându-l în mai mare măsură. Cu toate acestea, tema cu care debutează *Cântarea Basarabiei* comportă un iz modal, cu rezonanţe populare estompate:

https://biblioteca-digitala.ro

Se mai pot desprinde câteva trasee motivice, însă axele dominante sunt atribuit motivelor deja prezentate. Travaliul nu excelează, deşi anumite momente, creşteri d tensiune, acumulări armonice converg către acesta. Descriptivismul determină o tent enunţiativă, evocatoare, în deplină concordanţă cu suflul dramatico-eroic. Decurge d aici structurarea de tip rapsodic, pe zone tematice care numai arareori se juxtapun. Fluxu e monocrom pe respectiva zonă, asamblarea generează opunerile după coordonatel funcţionalismului tonal. Discursul diacronic are nerv şi cursivitate, fiind înscris pe spirală de rezonanţă dramatică.

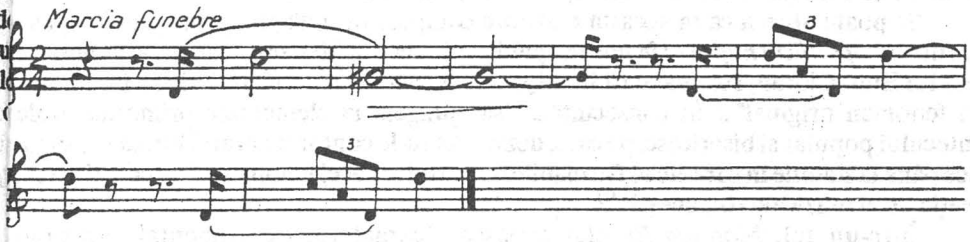
Simplificând firul narativ al poemului *Cântarea Basarabiei*, se observă cu uşurinţă următorul scenariu: prima zonă, *Andantino*, pare să sugereze spaţiul basarabean, liniştea şi melancolia proprii celui expus unor primejdii. A doua zonă, *Allegro agitato*, o instaurează sonorităţile trompeţilor, intonaţiilor *Internaţionalei*, trimiţând spre ocupaţia sovietică. Reluarea motivului acesta tot mai insistent şi împletirea sa cu fragmente din tema iniţială, prin unduiri cromatice tot mai abrupte, dau senzaţia de sufocare, de opresiune. Evident, are loc c confruntare, o zbatere spre a scăpa dintr-o încleştare, însă împotrivirea e zadarnică, sonorităţile cunoscutului cântec proletar capătă accente triumfătoare.

O a treia zonă o susţin arabescurile melodice instrumentale, melismatice, care ar putea semnifica suferinţa, rezistenţa, mai ales că se vehiculează celule incisive, cu mari salturi intervalice. Zona nu are o extindere largă, elementele *Internaţionalei* persistă, strivind orice tentativă de salvare - *Furioso, pesante.*

Zona centrală a poemului o revendică *Marcia funebre*, cu o melodie plângătoare, de iz oriental, desfăşurată în două valuri, la instrumentele cu coarde, în registrul mediu, apoi, în acut, purtând aleanul nesfârşitelor dureri, datorate oprimărilor, deportărilor, arestărilor, execuţiilor... După o acumulare sonoră, scriitura se estompează, tema funebră începe să se piardă, lăsând locul unei zone noi, în care, mai întâi, la corni, pe pedala contrabaşilor şi a violoncelilor, se articulează un motiv ca de semnal, ca o chemare (vezi ex. în pag. următoare).

El va fi secondat, la tromboni, de motivul *Deşteaptă-te, Române*, vestind fie venirea armatei române, fie începutul războiului care va aduce libertatea. Apar şi reminiscenţe

https://biblioteca-digitala.ro



le melopeii funebre, însă tot mai energic, mai impetuos, mai majestuos se profilează motivul din cântarea notată de Anton Pann și Gheorghe Ucenescu. Tempoul capătă dinamism (*Pesante energico*), se menține motivul anterior printr-o expresie care își accentuează componentele eroice, pregătind ceea ce urmează.

Ultima zonă, *Allegro animato*, continuă fluxul anterior printr-o temă cu alură de foc, arpegiată, cu embleme ce anticipă apoteoza, intonarea de către corul bărbătesc, în acompaniamentul orchestrei, a cântecului *Pe-al nostru steag*, al lui Ciprian Porumbescu, în ideea unirii tuturor românilor, încheindu-se cu: "Vom fi, vom fi învingători".

Discursul oarecum liber, din aproape în aproape, eterogen, are în structurile de cvartă ascendentă, de sextă ascendentă, de octavă, elemente de închegare, muzica poemului demonstrând nerv și impetuozitate. Neîndoios, *Cântarea Basarabiei*, deși nu poate aspira la clasarea în prima categorie valorică a creațiilor lui Paul Constantinescu, are suficiente resurse artistice pentru a reintra în circuitul repertorial, având o conotație specială prin momentul și țelul pentru care a fost compus.

Și mai dramatică a fost soarta cantatei *Moartea Eroului*, scrisă într-un interval de o lună (5 octombrie-5 noiembrie 1941), căci nu a ajuns să fie prezentată în public, existența sa, din cauza condițiilor istorice și politice, fiind tăinuită. Datorită lui Ion Dumitrescu, așa cum arătam, s-a păstrat și astăzi poate fi redată patrimoniului muzical. Prin substanța artistică, *Moartea Eroului* ocupă o poziție însemnată în moștenirea compozitorului, evidențiind o inefabilă sferă expresivă, în care se îmbină în articulări generalizate, ritualurile laice și religioase de îngropăciune. Ideea jertfei supreme pentru țară, în contextul războiului de răsărit, pentru libertatea pământului românesc, este declarată și în *Motto*-ul: "Pentru eroii noștri căzuți".

Ansamblul este cor bărbătesc, mezzosoprană, bariton și orchestră, soliștii personificându-le pe Mama celui căzut și, respectiv, Moartea. Dialogul acestora și intervențiile corului conferă cantatei o tentă ușor teatralizantă. Paul Constantinescu nu se afla la prima încercare în domeniul vocal-simfonic: din 1936 datează *Isarlîk*, pentru soprană, orchestră de suflători, xilofon, baterie și pian, precum și *Ryga Crypto și Lapona Enigel*, ambele pe versuri de Ion Barbu. Îi aparține și prelucrarea cantatei *Carmen Saeculare*, pe care a și dirijat-o în concertul Orchestrei Radio din 31 octombrie 1937.

Moartea Eroului, când va fi adusă pe estrada de concert și va fi imprimată și publicată, va marca un maxim punct de interes datorat ținutei profesionale neconciliatorii, înfățișându-l pe autor în căutarea unei expresii tragice, a unei muzici de

https://biblioteca-digitala.ro

Se mai pot desprinde câteva trasee motivice, însă axele dominante sunt atribuite motivelor deja prezentate. Travaliul nu excelează, deși anumite momente, creșteri de tensiune, acumulări armonice converg către acesta. Descriptivismul determină o tentă enunțiativă, evocatoare, în deplină concordanță cu suflul dramatico-eroic. Decurge de aici structurarea de tip rapsodic, pe zone tematice care numai arareori se juxtapun. Fluxul e monocrom pe respectiva zonă, asamblarea generează opunerile după coordonatele funcționalismului tonal. Discursul diacronic are nerv și cursivitate, fiind înscris pe o spirală de rezonanță dramatică.

Simplificând firul narativ al poemului *Cântarea Basarabiei*, se observă cu ușurință următorul scenariu: prima zonă, *Andantino*, pare să sugereze spațiul basarabean, liniștea și melancolia proprii celui expus unor primejdii. A doua zonă, *Allegro agitato*, o instaurează sonoritățile trompeților, intonațiilor *Internaționalei*, trimițând spre ocupația sovietică. Reluarea motivului acesta tot mai insistent și împletirea sa cu fragmente din tema inițială, prin unduiri cromatice tot mai abrupte, dau senzația de sufocare, de opresiune. Evident, are loc o confruntare, o zbatere spre a scăpa dintr-o încleștare, însă împotrivirea e zadarnică, sonoritățile cunoscutului cântec proletar capătă accente triumfătoare.

O a treia zonă o susțin arabescurile melodice instrumentale, melismatice, care ar putea semnifica suferința, rezistența, mai ales că se vehiculează celule incisive, cu mari salturi intervalice. Zona nu are o extindere largă, elementele *Internaționalei* persistă, strivind orice tentativă de salvare - *Furioso, pesante*.

Zona centrală a poemului o revendică *Marcia funebre*, cu o melodie plângătoare, de iz oriental, desfășurată în două valuri, la instrumentele cu coarde, în registrul mediu, apoi, în acut, purtând aleanul nesfârșitelor dureri, datorate oprimărilor, deportărilor, arestărilor, execuțiilor... După o acumulare sonoră, scriitura se estompează, tema funebră începe să se piardă, lăsând locul unei zone noi, în care, mai întâi, la corni, pe pedala contrabașilor și a violoncelilor, se articulează un motiv ca de semnal, ca o chemare (vezi ex. în pag. următoare).

El va fi secondat, la tromboni, de motivul *Deșteaptă-te, Române*, vestind fie venirea armatei române, fie începutul războiului care va aduce libertatea. Apar și reminiscențe

https://biblioteca-digitala.ro

ale melopeii funebre, însă tot mai energic, mai impetuos, mai majestuos se profilează motivul din cântarea notată de Anton Pann și Gheorghe Ucenescu. Tempoul capătă dinamism (*Pesante energico*), se menține motivul anterior printr-o expresie care își accentuează componentele eroice, pregătind ceea ce urmează.

Ultima zonă, *Allegro animato*, continuă fluxul anterior printr-o temă cu alură de joc, arpegiată, cu embleme ce anticipă apoteoza, intonarea de către corul bărbătesc, în acompaniamentul orchestrei, a cântecului *Pe-al nostru steag*, al lui Ciprian Porumbescu, în ideea unirii tuturor românilor, încheindu-se cu: "Vom fi, vom fi învingători".

Discursul oarecum liber, din aproape în aproape, eterogen, are în structurile de cvartă ascendentă, de sextă ascendentă, de octavă, elemente de închegare, muzica poemului demonstrând nerv și impetuozitate. Neîndoios, *Cântarea Basarabiei*, deși nu poate aspira la clasarea în prima categorie valorică a creațiilor lui Paul Constantinescu, are suficiente resurse artistice pentru a reintra în circuitul repertorial, având o conotație specială prin momentul și țelul pentru care a fost compus.

Și mai dramatică a fost soarta cantatei *Moartea Eroului*, scrisă într-un interval de o lună (5 octombrie-5 noiembrie 1941), căci nu a ajuns să fie prezentată în public, existența sa, din cauza condițiilor istorice și politice, fiind tăinuită. Datorită lui Ion Dumitrescu, așa cum arătam, s-a păstrat și astăzi poate fi redată patrimoniului muzical. Prin substanța artistică, *Moartea Eroului* ocupă o poziție însemnată în moștenirea compozitorului, evidențiind o inefabilă sferă expresivă, în care se îmbină în articulări generalizate, ritualurile laice și religioase de îngropăciune. Ideea jertfei supreme pentru țară, în contextul războiului de răsărit, pentru libertatea pământului românesc, este declarată și în *Motto*-ul: "Pentru eroii noștri căzuți".

Ansamblul este cor bărbătesc, mezzosoprană, bariton și orchestră, soliștii personificându-le pe Mama celui căzut și, respectiv, Moartea. Dialogul acestora și intervențiile corului conferă cantatei o tentă ușor teatralizantă. Paul Constantinescu nu se afla la prima încercare în domeniul vocal-simfonic: din 1936 datează *Isarlîk*, pentru soprană, orchestră de suflători, xilofon, baterie și pian, precum și *Ryga Crypto și Lapona Enigel*, ambele pe versuri de Ion Barbu. Îi aparține și prelucrarea cantatei *Carmen Saeculare*, pe care a și dirijat-o în concertul Orchestrei Radio din 31 octombrie 1937.

Moartea Eroului, când va fi adusă pe estrada de concert și va fi imprimată și publicată, va marca un maxim punct de interes datorat ținutei profesionale neconciliatorii, înfățișându-l pe autor în căutarea unei expresii tragice, a unei muzici de

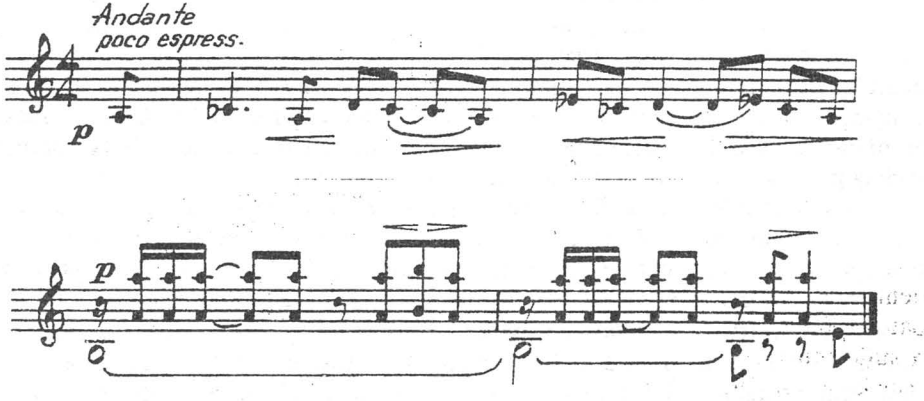
https://biblioteca-digitala.ro

adâncime, prospectând teritoriile tensionate ale sintezei dintre baladă, bocet şi prohod; ale eroicului, prefigurând pagini din *Simfonia în Re major*, oratoriile *Naşterea Domnului* şi *Patimile Domnului*, precum şi din opera *Pană Lesnea Rusalim*.

Se poate afirma că în această partitură compozitorul dă glas principiilor expuse în articolul *Specificul naţional în muzică* publicat în revista *Meşterul Manole*, afiliindu-se tezei lui Emil Cioran, susţinând că în mişcarea muzicală modernă trebuie să înscriem... "un fenomen original"... În consecinţă,... "să ajungem la elementele primordiale ale cântecului popular şi bisericesc, pe care, dezvoltându-le conform naturei lor, să le putem duce până la stadiile în care ele ar fi capabile de a produce acel fenomen către care tindem, creaţia artei muzicale româneşti".[6)]

Într-un fel, *Moartea Eroului* depăşeşte caracterul experimental, atingând dimensiunile unei pledoarii pentru ceea ce se dorea a fi muzica românească modernă, fiecare notă, fiecare măsură se articulează în virtutea unor inflexiuni arhaice modale. Nimic nu pare citat, totul fiind conceput într-o manieră care sună în consensul filoanelor muzicii noastre dintotdeauna, realizându-se o zicere modernă, puternic interiorizată.

O introducere, *Andante sostenuto*, aduce prin melopeea violoncelilor un motiv introspectiv, gravat pe ambitusul unei cvinte micşorate, cu mers oscilant, încheiat printr-o formulă cadenţială dorică, dinamizat prin ritmul în contratimpi şi sincopat al cornilor.



Motivul se reia la dominantă, apoi se variaţionează, formula ritmică de la fagoţi şi corni, într-o extensie, pregăteşte intrarea corului, a vocilor grave, înscriindu-se pendulaţia minor- major, cu cadenţare dorică, do minor, lansând ideea dominantă a Cantatei, într-o formulare ce favorizează retorica mioritică, "În lumina zorilor, oşteanul a murit"...

https://biblioteca-digitala.ro

Sonoritățile instrumentale finalizează printr-o arcadă ascensională, irizând întregul diapazon, sugerând un acord alcătuit din sunetele parcurse, un soi de cluster, am spune astăzi. Revine motivul din introducere, în modul la, reiterând dialogul instrumentelor grave cu timbrul bașilor și baritonilor din cor, conducând la decantarea a două reprize de alură homofonă, în metru alternativ: 3/4 și 4/4: "...Rană adâncă-n pieptu-i tânăr, pe argint de zale a-nflorit; Codrii i s-au închinat, ca-n fața unui împărat"... Discret, pentru a nu conturba reflexiile comentatorului, inflexiuni timbrale vin să întregească atmosfera glacială.

Printr-un recitativ coral, compozitorul derulează vitejeasca sa faptă. "...Spada-i stă la cap de pază, Semnul ei pe trup așează, Cruce-albastră umbră deasă, Spada lui i-a fost mireasă". O altă licărire melodică la viori are darul să proiecteze discursul către o frază corală cu sensuri mioritice. "...Trei ciobani l-au lăudat, Trei luceferi blânzi din sat"...

Este interesant de observat, că fluidul sonor care se deapănă nu oferă teme generoase. Dimpotrivă, meticulozitatea dăltuirii conferă aspectul unei derulări complexe, nu prea încărcate, aureolate de rostul translucidării versurilor. Este un fel de declamație menită să sugereze nemărginitul sentiment al durerii, pricinuit de moartea unui vlăstar atât de tânăr, o jeluire ondulatorie, cu învăluitoare metamorfozări.

Ceea ce urmează, *Allegro*, încredințat la trei voci grave, egale, care cântă armonic, sunt Ciobanii, transpunând într-un cadru mirific, propriu colindelor păstorești. Și aici metrica este șchioapă, alternativă, propunând distilări folclorice de elevată generalizare:

Ciobanii cântă două fraze desfășurate, cu susținere instrumentală (cvartetul corzilor și cvartetul instrumentelor de suflat de lemn) transparentă, dinamizată ritmic în încheiere. Pulsația orchestrală e ca o punte spre reiterarea de către cor a sintagmei, "În lumina zorilor, oșteanul a murit"..., căreia i s-a încredințat funcție de refren, de factor cinetic. Lin, se accentuează ireversibilitatea situației, terța mică, derivată din motivul corului, acum la viole, pecetluiește imaginea.

Paul Constantinescu forează în adâncurile etosului folcloric, smulgându-i atribute esențiale, apropiindu-se, într-un fel, de universul enescian al partiturilor din faza de maturitate. Edificatoare poate fi secțiunea care se instaurează, *Andante*, încredințată îndureratei Mame, purtând reflexele unui bocet, o jeluire, o plângere. În două fraze de liberă desfășurare ca formă, cu tentă asimetrică, 6+4, se profilează o melopee, încadrată într-un mod cromatic, de ambitus restrâns: fa diez - sol - sol diez - la - si bemol - do - re bemol. Și aici metrica e alternativă, ceea ce se realizează expresiv fiind de o neobișnuită forță dramatică. Tensiunea sporește cu contrapunctarea efectuată prin liantul cornului

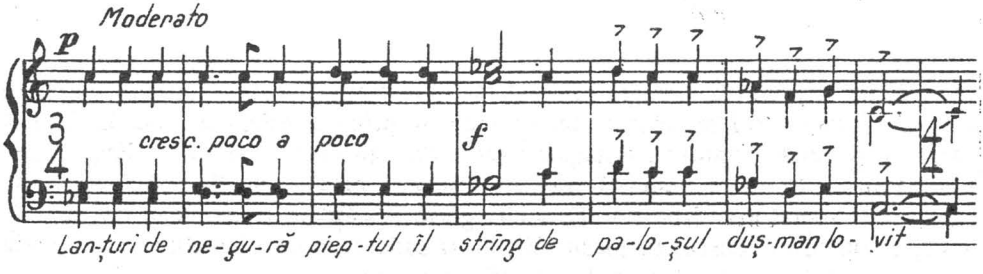
https://biblioteca-digitala.ro

englez, pe ostinato-ul ritmic al instrumentelor de coarde, ce propun acorduri disonante. Nu este numai durere în aceste momente ci și ură, furie, revoltă împotriva Morții.

https://biblioteca-digitala.ro

În replică, Moartea, afișând o manieră fermă, imperturbabilă, recitativică oarecum, tempo *Marziale* cere Mamei să nu plângă, căci fiul ei n-a murit, fiind răsplătit de cer să devină erou. La început, vorbele Morții, aidoma loviturilor bulgărilor de pământ, se desfășoară pe un coral al instrumentelor de alamă, apoi, în întreaga orchestră se surprind planuri antagonice, suflători de lemn desfășoară o aridă melodică de salturi mari, pe fundalul corzilor precipitate, într-un ostinato ritmic. Se interpun apoi și alămurile întreținând starea de sufocare, de implacabil.

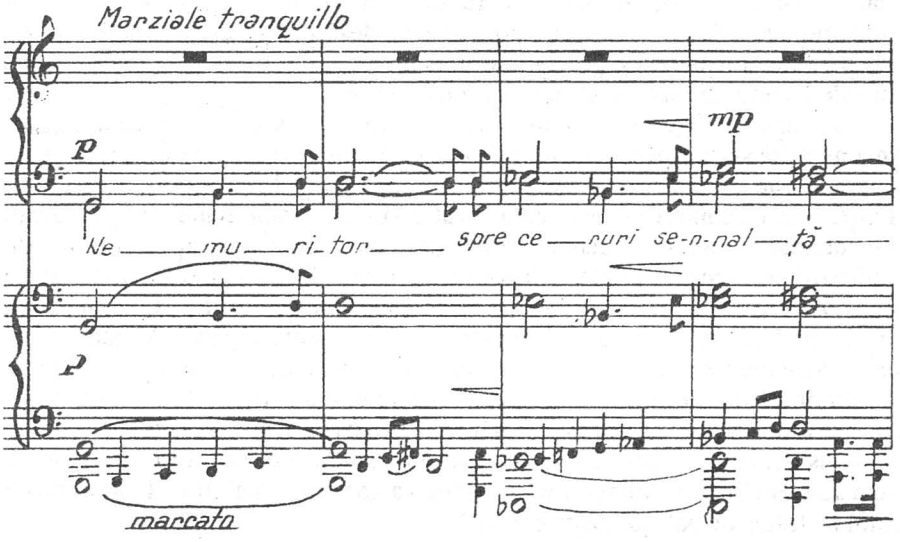
De fapt, dialogul Mamei cu Moartea marchează secțiunea a doua a Cantatei. Mama nu ezită să-și exprime dezgustul pentru cuvintele ce aude, pentru ea contează că fiul nu mai este în viață. Într-o altă intervenție, *Moderato*, Mama contracarează intenția de liniștire, de resemnare recomandată de către Moarte, arătând cum a pregătit feciorului o viață demnă, frumoasă, ca acum să se spulbere totul. Discursul capătă turnuri noi prin șerpuitoare formule ale violelor și fagoților, pe fundalul de triolete de șaisprezecimi ale viorilor. Aici se desconspiră o structură ternară, pornită cu: "O, moarte, cum te urăsc" și încheiată cu "...O, moarte, cum să- ți plătesc". Corul parcă ia partea Mamei, tânguitor, printr-o formulă motivică, melodios articulată, cu rapeluri din intervenția inițială, mai exact, din intervențiile anterioare. "Plâng văile, munții îl plâng"... Altfel spus, la durerea Mamei se asociază tot ceea ce este românesc... Din ce în ce mai impetuos se identifică în planul instrumental sonorități cu pathos eroic, semnale, acorduri succesive. Corul concluzionează în unisonul vocilor, izoritmic, ca un verdict definitiv, "Lanțuri de negură pieptul îi strâng, de palosul dușman lovit":



https://biblioteca-digitala.ro

Din nou Moartea intervine, o formulă în grav a contrabaşilor şi violoncelelor instaurează atmosfera, cu voce fermă, în mers treptat, decisă, îşi continuă ideea, "...Eroul mormântul şi-a biruit,/ Taina fiinţei şi-a dezlegat"... E o declamaţie cântată, încheiată în sonorităţi eroice. Orchestra într-o generalizare, *Grandioso*, subliniază ideea jertfei, contrabaşii împreună cu violoncelii susţin o cantilenă cu iz funebral, ce trimite spre timpuri îndepărtate, ca o contopire a trecutului cu prezentul, sacrificiul suprem fiind o componentă a vieţii. Atât în versuri, cât şi în muzică se găsesc temeiuri filozofice, adevăruri ale existenţei care au un puternic efect potenţator, mai ales că ceea ce se înalţă în plan sonor vizează stările sublimului.

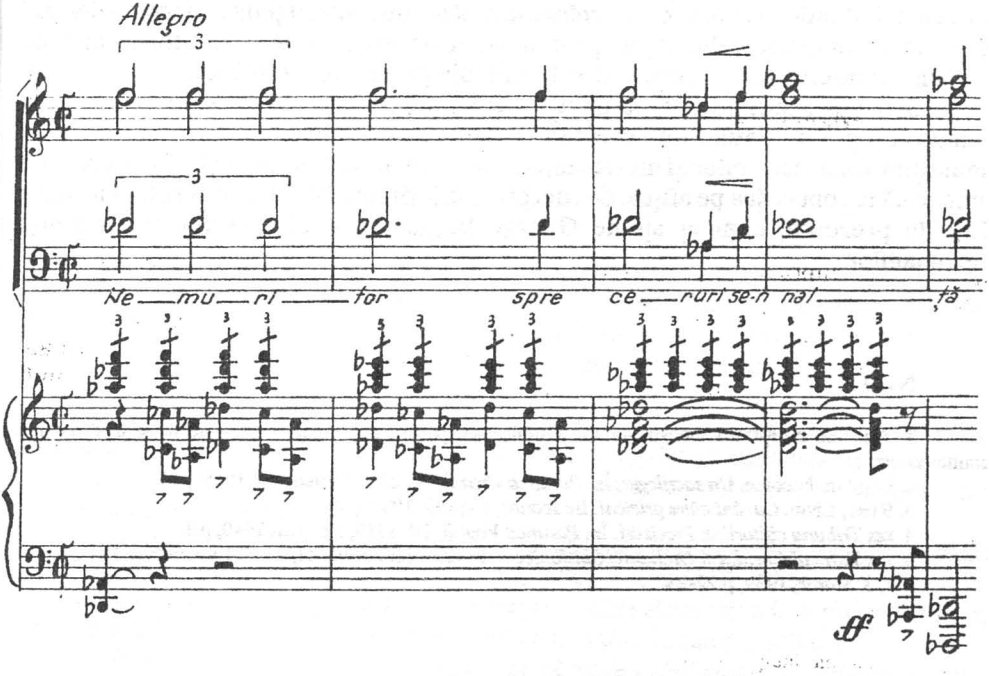
Ceea ce urmează, *Marziale tranquillo*, constituie secţiunea a treia a cantatei, o amplă pagină corală, cu o inserţie atribuită Mamei, pe cuvintele "Facă-se voia Ta, Doamne", echivalând cu resemnarea în faţa crudului destin. Corul, prin vocea basilor, mai întâi, ca într-o contemplare, enunţă motivul "Nemuritor spre ceruri se-nalţă", având în instrumentele cu registru grav, o contramelodie, tot de iz bisericesc, ceea ce amplifică expresia. Tenorii secunzi şi, apoi, tenorii primi reiau imitativ acelaşi motiv, tot mai impetuos şi măreţ.



Este, într-adevăr, o rugăciune, odată cu versurile "Doamne, primeşte a vieţii lumină", afirmând-o fără echivoc, dezvoltându- se prin extensie, pentru ca în final să revină într-o altă formulare, sintagma "Nemuritor spre ceruri se-nalţă". Rugăciunea domină finalul Cantatei, având câteva faze. Urmează corul à cappella cu "...Domul este Păstorul. Domnul este izbăvitorul", vocile grave desfăşoară o cantilenă de sorginte tradiţională bisericească, în glasul VI, cu o cadenţare ce pledează pentru clasa compozitorului. Şi aici se recurge la măsurile alternative.

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra pregăteşte o secţiune măreaţă, cu accente eroice, slăvitoare, *Allegro*, de efect, pe versurile "Nemuritor spre ceruri se-nalţă":



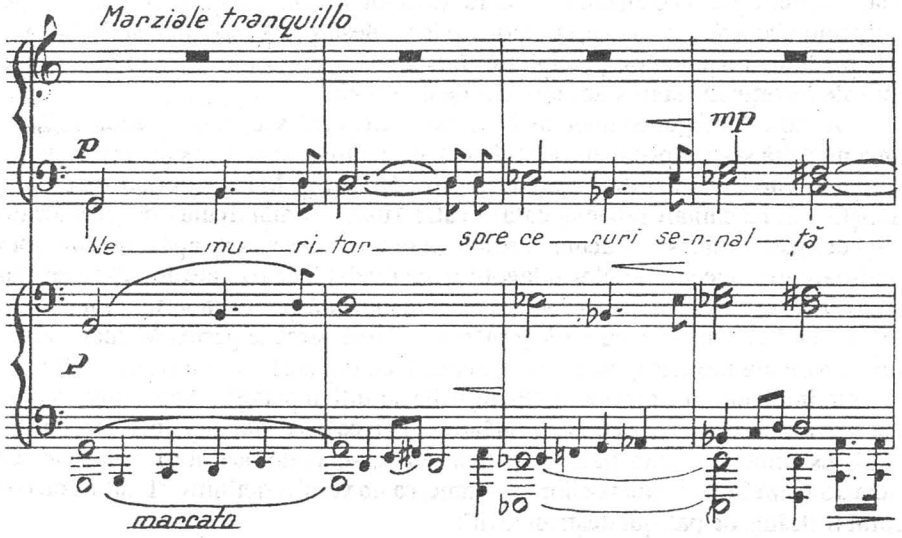
Sonoritatea se amplifică, aceleaşi versuri şi acorduri luminoase persistă, pentru ca în final, în codă mai corect, *Più animato*, piozitatea să se interpună în această ambianţă de reculegere, rugă şi recunoaştere a măreţei fapte a eroului, textul este acelaşi: "Doamne, primeşte a vieţii lumină", cu încărcătură simbolică.

Fără nici o îndoială, cantata *Moartea Eroului* dezvăluie un univers muzical generos, de substanţă, realizat cu siguranţa şi dăruirea maestrului. Virtuţile tragice ale

https://biblioteca-digitala.ro

Din nou Moartea intervine, o formulă în grav a contrabaşilor şi violoncelelor instaurează atmosfera, cu voce fermă, în mers treptat, decisă, îşi continuă ideea, "...Eroul mormântul şi-a biruit,/ Taina fiinţei şi-a dezlegat"... E o declamaţie cântată, încheiată în sonorităţi eroice. Orchestra într-o generalizare, *Grandioso*, subliniază ideea jertfei, contrabaşii împreună cu violoncelii susţin o cantilenă cu iz funebral, ce trimite spre timpuri îndepărtate, ca o contopire a trecutului cu prezentul, sacrificiul suprem fiind o componentă a vieţii. Atât în versuri, cât şi în muzică se găsesc temeiuri filozofice, adevăruri ale existenţei care au un puternic efect potenţator, mai ales că ceea ce se înalţă în plan sonor vizează stările sublimului.

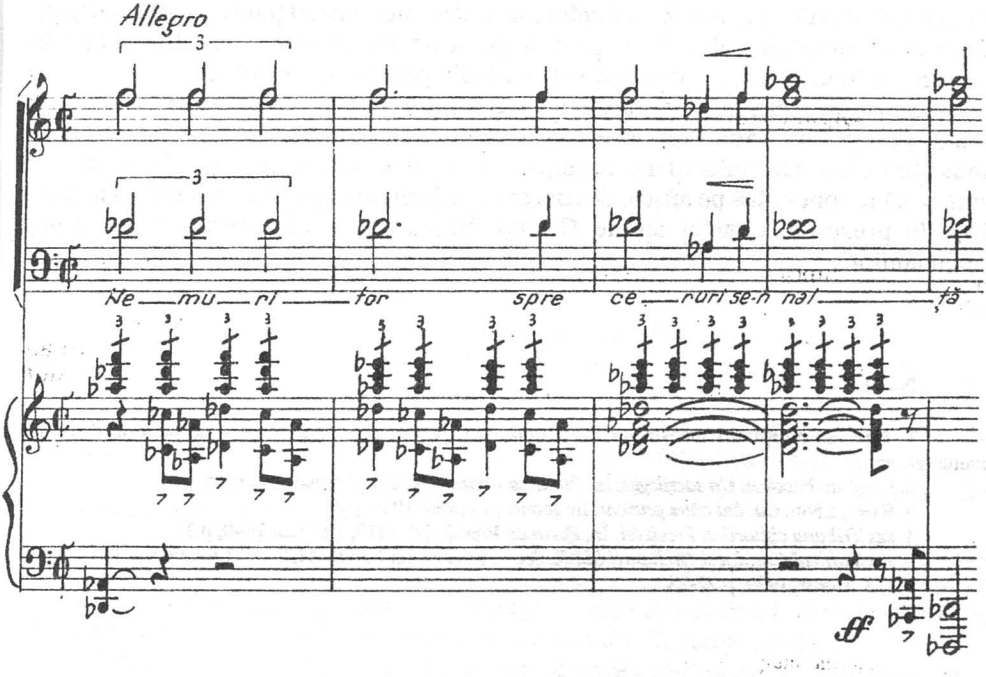
Ceea ce urmează, *Marziale tranquillo*, constituie secţiunea a treia a cantatei, o amplă pagină corală, cu o inserţie atribuită Mamei, pe cuvintele "Facă-se voia Ta, Doamne", echivalând cu resemnarea în faţa crudului destin. Corul, prin vocea basilor, mai întâi, ca într-o contemplare, enunţă motivul "Nemuritor spre ceruri se-nalţă", având în instrumentele cu registru grav, o contramelodie, tot de iz bisericesc, ceea ce amplifică expresia. Tenorii secunzi şi, apoi, tenorii primi reiau imitativ acelaşi motiv, tot mai impetuos şi măreţ.



Este, într-adevăr, o rugăciune, odată cu versurile "Doamne, primeşte a vieţii lumină", afirmând-o fără echivoc, dezvoltându- se prin extensie, pentru ca în final să revină într-o altă formulare, sintagma "Nemuritor spre ceruri se-nalţă". Rugăciunea domină finalul Cantatei, având câteva faze. Urmează corul à cappella cu "...Domul este Păstorul. Domnul este izbăvitorul", vocile grave desfăşoară o cantilenă de sorginte tradiţională bisericească, în glasul VI, cu o cadenţare ce pledează pentru clasa compozitorului. Şi aici se recurge la măsurile alternative.

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra pregăteşte o secţiune măreaţă, cu accente eroice, slăvitoare, *Allegro*, de efect, pe versurile "Nemuritor spre ceruri se-nalţă":



Sonoritatea se amplifică, aceleaşi versuri şi acorduri luminoase persistă, pentru ca în final, în codă mai corect, *Più animato*, piozitatea să se interpună în această ambianţă de reculegere, rugă şi recunoaştere a măreţei fapte a eroului, textul este acelaşi: "Doamne, primeşte a vieţii lumină", cu încărcătură simbolică.

Fără nici o îndoială, cantata *Moartea Eroului* dezvăluie un univers muzical generos, de substanţă, realizat cu siguranţa şi dăruirea maestrului. Virtuţile tragice ale

https://biblioteca-digitala.ro

acestei muzici sunt într-un anume sens unice, fapt pentru care cântarea ei publică se recomandă fără întârziere.

Cunoscut pentru creații cu profil comic, satiric, liric, epic, dramatic, iată că Paul Constantinescu are resurse și pentru expresia tragică, într-o alcătuire ce se impune, datorită valorificării straturilor cu reflexe bizantine, în realitățile spațiului sonor carpatic. Cunoscând această cantată, se va găsi mai ușor calea spre înțelegerea *Simfoniei în Re major*, a *Oratoriilor* și a *Triplului concert*. În plus, *Moartea Eroului* indică felul în care compozitorul a valorificat, în sensul cel mai creator, experiența sa în domeniul folcloric și al muzicii bisericești, conferindu-i o aură considerabil mai sintetizată, mai elaborată și mai elevată, translând-o spre sferele eroicului, spre culmile meditației filozofice.

Ansamblul complex necesitat pentru interpretarea acestei partituri nu s-a putut găsi în anii războiului, astfel că, deși conține o muzică de adâncă expresie, ea nu a putut fi abordată. Mai mult, prin poetica sa, axată pe jertfa supremă pe frontul de răsărit, prin muzica de o neobișnuită expresie tragică, încărcată de sonorități religioase, această cantată era indezirabilă, prilejuind mari necazuri autorului în anii de după 1945. Dealtfel, era aceeași situație ca și în cazul *Cântării Basarabiei*, însemnând puncte negre în dosarul de cadre al compozitorului. Aproape o jumătate de veac, aceste două titluri s-au aflat sub semnul interdicției, încarcerării, extirpării din patrimoniul românesc.

S-ar putea susține că nota tragică a conținutului expresiv și ideatic s-a răsfrânt nemilos asupra destinului lor. Vrem să credem că statutul acestor partituri, datorate unuia dintre cei mai străluciți muzicieni, s-a schimbat în zilele noastre și nu va trece mult timp până le vom vedea pe afișele de concert. Dirijorii care își vor asuma nobila misiune de a le prezenta, cum ar spune George Breazul, vor binemerita recunoștința melomanilor.

NOTE

1. Aducem mulțumiri maestrului Ion Dumitrescu pentru amabilitatea de a ne pune la dispoziție manuscrisele.
2. Bogdan, Nicolae. *Un sacrilegiu*. În: *Porunca Vremii*, IV, 251, 7 noiembrie 1935, p.1.
3. Rusu, Liviu. *Cuvânt către prieteni*. În: *Iconar*, 1 aprilie 1935, p.4.
4. xxx *Tribuna cititorilor. Precizări*. În: *Porunca Vremii*, IX, 1710, 1 august 1940, p.3.
5. xxx *Turneul Corului și Orchestrei Simfonice a Armatei*. În: *Vestul*, XI, 2634, 1 noiembrie 1941, p.3.
6. I, 3, *Martir*, 1939, p.22-23.

https://biblioteca-digitala.ro

Myriam Marbe: Concerto for Daniel Kientzy and Saxophone(s) and Orchestra

Thomas Beimel

1. *Ploița curată*. Bucharest, 22th may 1986. There was rain, *Ploița curată*, a shower of pure rain.

It was raining inside of Myriam Marbe, the work at the concerto for saxophone and orchestra was just finished, the air became purer: now one can breathe again. In three movements gearing into one another it flows along, broader than half an hour. From the first solo of the baritone saxophone onwards great waves are coming into being, are attacked, "flash", are enlivened by a wild, excessive tarantella. Clotted in a pulse the music is chilled, then revives again, tries to concentrate, becomes united and the end is unlimited.

The music unrolls like a dream, it glides along. There is always something which is joined by something else, slowly, little by little, rising acoustical landscapes, as broad as the time the music is asking for. Scarcely there is a distinct pulse, a metre, which is not the herald of something good.

But this is only the surface of this music. The idea of this work is the continuation of an older one: the *(Ritual pentru setea pământului) Ritual for the Thirst of the Earth* for 7 or 14 voices, choir of responsory and percussion after Romanian folk poetry. Written in 1968 it takes up ancient rituals which survived in the Romanian folklore.

Magic to call the rain: *Ploaie cu găleata/ să uzuie vatra/ ploaie cu ciubărul/ să uzuie mărul* (it is raining out of buckets to disperse the fire, it is raining out tubs to split up the apple). So are the voices in the "ritual" calling and so it is written in the score of the saxophone concerto: in and above the parts: a speaking music which believes that there is a power in its words. By that way the saxophone becomes an orator, calling all the others, entreating them to join him.

It is a rich music, nourished by many traditions, above all the Romanian folklore. Apart from seizing ritual verses we hear in a moment of convoking the wind instruments

https://biblioteca-digitala.ro

playing the same signal, evoking the impression of a *bucium*[1]. To the end of the work the soloist plays simultaneously on sopranino and alto saxophone, a *cimpoi*[2] - effect; roughly this peroratio steps into the listener. More important than those reminiscences of the colour of Romanian folk instruments is that this music is grown under the influence of modal traditions. This is proved by the shape of their melodies and the harmonies. It is an embossed music with its proportions according to the laws of the medial section.

2. "I think also that our bodies are in truth naked. We are only lightly covered with buttoned cloth; and beneath these pavements are shells, bones and silence."

(Virginia Woolf - *The Waves*)

Myriam Marbe does not use rituals; the rituals are living in her work. She relies on their power and on the power of her speech: and that is audible.

Of course there is no rain magic in modern life any more, although the composer lets us know that several times there was rain after a performance of the *Ritual for the Thirst of the Earth*; the situation is more difficult. And it is no acceptable solution to escape from the raggedness of our times into a world of blind occultism. Yet we are all waiting for a rain to lead us to purification and for a rain which may nourish us. In ourselves it shall rain, *Ploița curată*, a rain giving us clearness.

So the "rain" and the interwoven rituals of the saxophone concerto are more than a metaphor and more than a material animated by a specific poetical charm: this music asks for a spiritual attitude which is implored by the saxophone or, in the final section, by the bells asking for concentration.

The path used by the saxophone concerto is the same like in the "ritual". After a period of warming up and presentation the music is leading to a moment of complete extroversion. Therefore the second movement of the concerto is determined by the rhythm of the tarantella, creating an utmost enthusiasm which leads to ecstasy: "cri de joie".

Asked for the origin of that part Myriam Marbe tells the history of the tarantella: bitten by the tarantula the people had to dance, savage and with passion, to get rid of the poison. The idea of this movement: to write a great tarantella against the madness of the world. Away with the poison before we are decomposed by it, before we are going crazy: an exorcism through music.

At the culmination the music stiffens in a rigid pulse, the massive sound is fixed on one point: the moment of death, the execution. And here the tide has turned: the direction of the music changes.

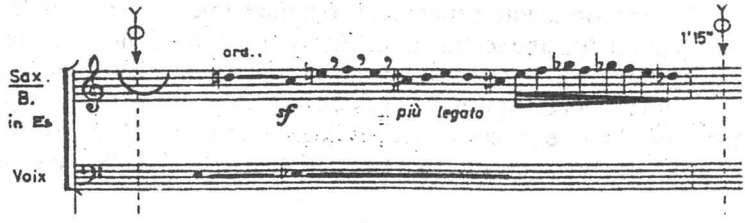
What was outside becomes introverted. Now it is possible: the highest concentration, the prayer. The whole third movement is determined by this attitude.

"*Să facem colaci/ să dăm la săraci...*" let us make *colaci*[3] to give it to the poor. All are beseeched to come together. The individual begins to pass over his borders. Nobody lives alone; unity is existent. By contemplation it becomes possible to overcome the limits of our existence. The soloist mingles the sound of his instrument with his voice.

---

1 Bucium: the Romanian variant of the alphorn
2 Cimpoi: the Romanian variant of the bag-pipe
3 Colaci: a special ritual cake prepared for the feast of the Christmas, New Year (Anul Nou).

https://biblioteca-digitala.ro



Hearing it we have to ask: who plays? Are we still here or on the other side, delivered from harm and pain? In the last moment all the remaining voices are melted in one single tone. We came to ecstasy and found perfection, for the time of one breath. Everything is done with the exception of the last gesture. The conductor finishes that work with an upward movement: everything lies open in front of us.

3. "And somewhere a drum starts to beat, in the beginning unperceptibly, than louder and louder, pressing, threatening. But the music does not react with violence but goes very quiet onwards. (...) The threatening of the drum has no power, it cannot take roots"* this is a remark of Myriam Marbe concerning her string trio *Trommelbaß* (1985). Together with the saxophone concerto it belongs to a series of compositions with a more direct reference to the situation in Romania. All have a very special attitude in common. The question was what should be done: "Should one cry, or moan or just go further, quiet but very strong?"[4]

And this question is uttered in her works. The titles of the three movements of the *Sonata per due* for flute and viola, also written in 1985 are "*strigăt-bocet-glasuri*" (cry, lament, voices). In the last movement there are only two voices going imperturbably their way, they neither stagger nor waver and at the end they combine with "a deeply intimate but strong softness". In the middle part of the *Requiem* finished in 1990 the solo-voice shouts: "Don't stagger if you see a blossomed willow, it is no blossomed willow/ But it is our Holy Virgin. Don't stagger if you see a blossomed tree, it is no blossomed tree/ But it is our Holy Lord. Go further, don't stagger if you hear a crowing cock, it is no crowing cock/ But angels shouting." We have to mistrust our ears and eyes.

So her typical attitude comes into sight: going one's way, perceveing, enduring tensions. And this attitude is to be heard in the saxophone concerto.

From the first beginning of the double-basses onwards there are those long pedal notes. They are typical Romanian tones with its origin in the Romanian-Byzantine music where very simple, quiet monodies are accompanied by an unobtrusive pedal tone, ison, audible for the whole duration of those songs. Taken over in her works they are able to give them firmness, orientation, quietness. They are becoming fixed stars, habitations, bridges.

---

4 În: Gisela Gronemeyer / Klangportrait: Myriam Marbe/Berlin 1991.

https://biblioteca-digitala.ro

They are the guarantors of a difficult and threatened calmness. And some years later, not yet, they are just there, calm and full of beauty.

By this way a music comes into being taking the time it needs to endure tensions: and sometimes it is painful, like the section of the first movement of the concerto where the strings come together for a sinister and tensioned sound which has to be born. But so an enormous power is created. And at the end: there is nothing else but a single tone, a *g*, soft, imperturbable. And we perceive that it succeded: to resist and to go one's way. Because this is resistance: also if you are crushed or broken, to hold upright and breathe.

PORTRETE COMPONISTICE

Ulpiu Vlad - a Composer's Portrait (II)

Valentina Sandu-Dediu

The simplification of the writing - wished by the composer in the years that would mark his second period of creation - come up in two versions of communication with the performer: the attraction of the latter into the field of the creative act (as well as into the aleatory formulae exposed in the *Muzica* Review 3/1993) - therefore the generation of a virtually infinite set of interpretive variants for certain sections (moments) of the work - and the explicit appeal to a folk substance (be it the folk quotation or its re-creation). In the first case, one may notice the **subtle** filiation with the typology of folk creation [1] (exclusively oral as it is), in the sense of the interpreter's liberty to choose his own way out of a "scheme" that is given (in Ulpiu Vlad's creation, the "scheme" that condenses multiple possibilities being the chosen aleatory formula itself). In the second case, the attractivity of a musical substance, immediately perceived as integrative of Romanian folk stylemes, cannot be doubted, and thus a direct communication with the interpreter is established (as well as with the listener, of course).

Therefore, here is the second sub-group of this ample period (s. also *Muzica* 3/1993), whose characteristic is the explicit relationship with folklore: *Symphony No.2, From the Hearts* (1984), the wind quintet *From the Languages of Peace* (1986) and the choral cantata *The Joy of Accomplishment. To a Wedding* (1988).

The parameters of *Symphony No.2* somehow place this work at a distance from the other three previous orchestral ones, by means of an even more obvious simplicity of the score [2] (entirely written in the traditional manner, without aleatory formulae), of the threefold architecture (as compared with the onefoldness preferred in the three works), by putting together and merging the specific modal substance (the chromatic whole) and the folk one (diatonic, maybe anhemitonic pentatony, s. the 2nd part). At the same time,

https://biblioteca-digitala.ro

elements characteristic to the composition conception, previously analysed, are preserved (as natural) in *Symphony No.2*: as an example, we shall only refer to the existence of the third type of horizontal, polyphonic structure (s. p.42 *Muzica* Review 3/1993), as well as to the section in the third part, one bar before guide mark 25 and the sequel (*Editura Muzicală*, Bucharest, 1988).

Generally, polyphony, regarded for instance as a "sonorous beach"[3] is the kind of syntax the composer prefers. And in *Symphony No.2*, polyphony will lead to the global effect only seldom, textures being avoided in order to obtain an aerated score (as compared with the ones up to that moment), probably the most accessible of Ulpiu Vlad's symphonic works. And, in order to complete this accessibility, folklore will be evoked not only melodically, but also by the *aksak* rhythm in the 2nd part.[4]

The prolongation of some fundamental principles from *Symphony No.2* into the wind quintet *From the Languages of Peace* can be noticed at least in two compartments of the composer's thinking; in the sonorous substance with its two facets - the folk quotation (the connotation of some Romanian practices of *doïna*, ballad etc.) and the abstract, universal thematic -, in the threefold conception of the architecture as well. But this quintet, unlike *Symphony No.2*, "catches" the reverberations of the experience in *Mosaic* and requires the performer's intervention not only at a microstructural level (the one of aleatory formulae), but also at a macrostructural one: the author suggests a division into three parts, establishes rules, limits, and the interpreters may give concrete expression to different variants of the text. For instance, the *Concordia Quintet* (to whom the piece was dedicated) has chosen the following structure (the concert variant): the succession of parts 1-2-3, where each overlaps the electronically processed version of (respectively) parts 2-2-1 with 2. [5] But the piece can be played without a tape or, in the combinations with tape, the resulted variants are multiple (any part being able to overlap the electronic arrangement of any part or even two parts mixed on the tape, as it is the case with the above mentioned variant, where, to the 3rd "live" part, parts 1 and 2 - on the tape - are added; moreover, the order of the three movements is not obligatory).

To complete the group we suggested - of the so-called "folkloristic" works - the choral cantata a cappella *The Joy of Accomplishment. To a Wedding* contains the same explicit reference to folk creation, that is quotations from a wedding ritual, the same structuring into three distinct parts, the same liberty given to interpretation (by proportional notation and aleatory formulae)[6], in the same vision of the accessibility of a contemporary creation. The writing is a complex polyphonic one, with moments of heterophony and modal harmony; the folk quotations - given the dramaturgy inherent to a cantata that follows the requirements of a folk wedding ritual - will receive the parts of "characters" (a notion that is reiterated in various hypostases in Ulpiu Vlad's creation).(See next page)

*

* *

What is left for us to look through - out of the largest group of Ulpiu Vlad's creations - are several chamber works which can be related to the symphonic ones (*Inscriptions in Hearts, Ways in the Light, Dreams II*) owing to the specific of the writing, the **implicit** filiation with folklore, not only with its musical substance (although this is very subtly suggested here and there), but mostly with the idea of liberty, which comes between creation and interpretation: the *String Quartet No.2* (1982), two string *Trios* -

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

pring (1984) and *Sunny Landscape* (1987) - and the *Septet* for winds, piano and ercussion, *Recollections from August* (1989).

Several distinct features give a particular character to each of these chamber vorks, at the same time uniting them.[7] Once again regarded from the perspective of the grouping", one may notice the author's tendency to establish certain patterns that generate variants (paradigms), but also the unexpected avoidance of them (the "joy" of he exception from the rule). For instance, in the architectural conception (viewed on the whole of a work), if we can talk about a certain leaning toward threefoldness or onefoldness, the *Quartet No.2* "brings" the exception, being made of two parts. Carrying on this exploration of formal conception at the micro level, one shall find previously used principles in these chamber creations as well: clearly delimitable sections within a part, either arched according to the threefold idea or by alternation of "characters".

But, trying to find out the very exception from the rule in the above-mentioned structural typology, I shall exemplify by the threefoldness (in macro and micro) specific to the *Septet Recollections from August* (for flute, oboe, clarinet, bassoon, trumpet, horn, piano). The first and the second parts seem to instore a rule of structuring in 3 sections, where the medial one is a soloistic cadence (trumpet, trumpet+oboe in the first part; piano in the second part); but in the 3rd part, the disposition of sections is different, by this exception suggesting a permutation specific to the combinatory art, as the cadence is placed in the end, in the third section (piano).

Threefoldness of the 1st type, equivalent with a different 3 and 2 (the traditional prototype being the lied form ABA) is what we find in the first part of the *Quartet No.2* and in the last part of the *Trio Spring* as well. In these two creations, the technique of the "characters" also unfolds various modalities: in the first part of the *Trio*, three "characters" determine a symmetrical structure (a symmetry of translation), in 5 sections (1-2-3/symmetry axis/-4/equivalent with 1/-5/equivalent with 2/); in the 2nd part of the *Trio*, two "characters" alternate in 7 sections (1-3-5-7, respectively 2-4-6 being equivalent); in the 2nd part of the *Quartet*, six "characters" mark as many sections (with several obvious common elements).[8]

What are the defining features of these "characters" in context (as compared to the symphonic works of the same period)? First of all, by the relationship horizontal/vertical (polyphony/homophony) of the writing, present in multiple combinations, from the "gathering" of sounds in a chord - therefore horizontality gradually turned into verticality, up to the alternation of polyphonic and harmonic structures.(See next page)

Then, the "characters" will distinguish themselves less, according to the relationship of traditional writing with aleatory formulae (as it happened in the symphonic creations we analysed) - given the small number of such formulae -, and even more owing to the modality of timbric approach to the instruments (in a chamber milieu, instrumental effects are given a greater importance). We can enumerate the following arguments: the opposition between *pizz.* or *stacc.* and *arco* or *legato*; between flageolets (of an iridescent sonority, in *pp*) and real sounds (powerful, dramatic). One may also notice a subtle experimentation of placing face to face a type of *Klangfarbenmelodie* (s. the *Septet*, part I) and the textures a.s.o.

Such examples result in a fundamental idea: there is a tendency of reference to prototypes in Ulpiu Vlad's creation, not because of any lack of industry, but, on the

https://biblioteca-digitala.ro

contrary, owing to the perfectionist obsession of extracting out of a given "scheme" as much as possible. This might presuppose a rigorous organization, which is however "adapted" by the composer to the liberty specific to any creative, spontaneous act. When, at perusing the scores, one may believe to have discovered the "archetype" (be it formal, of language, of writing etc.), there come up the exception which, more often than not, does not confirm the rule, but eludes it towards the avoidance of excessive canons, towards the opening of thought and of composition expression.

*

* *

We previously considered (s. the *Muzica* Review no.3/1993, p.30) the pieces *Portraits* for harp (1987) and *Lights in the Dusk* for orchestra (1991) as "bridges" towards

https://biblioteca-digitala.ro

a last - for the moment - creative phase of Ulpiu Vlad. To put it more correctly, when studying the scores comparatively, these works establish a conceptual connection between *Mosaic* (1974- 1978) and the cycle of "Dreams" (1990-1993), between two typologies of particularly thinking contemporary aleatorism (from the perspective of synthesis and durability, not from the one of the easy, ephemerous experiment).

The writing that allows a multitude of sonorous variants from one interpretation to another characterizes both the chamber piece *Portraits* and the symphonic one *Lights in the Dusk* - of course, with some differences of essence, which are understandable because of the difference of genre. The idea of the exploitation of the *ostinato* is also maintained in both works: in *Portraits*, this procedure reduces the connotation of the refrain in the classical form of rondo, in a modern spirit, within a free form; in *Lights in the Dusk*, the *ostinato* - that is, the rhythm of triolets, but also other types of formulae - are unostentatiously involved in the character of music.

In order to discover the evolution of a manner of thought, I shall only mention several aspects of *Lights in the Dusk* - their relationship with some composition data in *Mosaic* or in the cycle of "Dreams" being significant. As early as the Legend, the aleatory formulae suggest a distinction between obligatory and optional, implying various degrees of complexity in the interpretive act. Therefore, there is a fundamental musical plan, which must be observed as such; at the same time, there is an optional tract that may seriously modify the sonorous discourse.

It is here that the distinction between *Lights in the Dusk* and the other works of the second period of creation can be discovered. If the aleatory instrumental formulae (s. examples at pag.40-41 in the *Muzica* Review 3/1993) could not radically change the configuration of the score before, now the "kinship" of the two extreme variants - the obligatory, "simple" one and the optional one, conceived in its maximal complexity - will be recognized with difficulty.

An enumeration of several principles contained in the musical text may tell a lot about this:

- The orchestra is variable, the number of instruments in a part can be multiplied: the written note of a flute, for instance, can evolve to four heterophonic lines of four flutes; any of the instruments in the orchestra may be dealt with in the same way. If the work is performed by a big orchestra (4 wooden and brass winds, large percussion, a big number of strings), the instruments that follow one single written line are "obliged" to take the liberty of not being synchronized with one another, so as to increase the heterophonic, polyphonic character of the score, eventually leading towards a complex, varied, unpredictable, unrepeatable sonorous effect. (As we have shown, not even two of the four flutes will play the same thing, although all four are guided by one and the same stave. See next page)

- Each instrument plays the tract that suits it best - the simple one, the partly adorned one (in various degrees and infinite possibilities), the complicated (entirely adorned) one - with no other obligation but the one that results from the minimum required by the written text. What will (unavoidably) come out of this will be a heterophony (a partial one, for each instrumental group), similar to the folk heterophony derived from the adornment owed to several interpreters that play one and the same tune.

- The work unfolds over two non-contrastive parts, with an obvious continuity of the sonorous material; but the 2nd part "breaks", comes to an abrupt, non-traditional

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

end, before the architecture gets the chance to be "classically" balanced, leaving the audience with a feeling of unfinished work.

* * *

The brief presentation [9] of the parameters which define the monumental creative project *Mosaic* (1974-1978) will (implicitly) point out the comparison both with *Lights in the Dusk* and with the cycle of "Dreams" (beyond chronological location - *Mosaic* preceding the other above-mentioned creations -, this analytical attempt takes into account other factors in the organization of the material, such as aleatory musical typology).

First of all, one may notice how the idea of a *music meant for a variable ensemble* (s. *Lights in the Dusk)* has been following the composer along years. Then, the project of a music essentially changed by interpretation means - in *Mosaic*, as well as in other works of the respective period (the second in the classification we suggested, s. also the *Muzica* Review, 3/1993) - the elaboration of some specific formulae, of some specific notations, particularizing what is usually known under the name of aleatorism. In this respect, the explanations of the *Mosaic* account for 37 formulae for certain categories of instruments, aleatory formulae which, mostly, we have already found, and which determine the recognizability of the sonorous substance used by Ulpiu Vlad.(See next page)

But which are the fundamental data of this work, which is unique by its style and the more difficult to describe as it involves a highly ingenious combinatory art? They will be extracted out of the score and the annexed information, with the role of a "generating programme" (C.D.Georgescu, the above-mentioned work, p.15):

I. The composer makes up 24 "figures" of a mosaic, 24 noted voices (4 vocal parts - soprano, alto, tenor, bass; 6 wooden wind instruments - flute piccolo, flute, oboe, English horn, clarinet, bassoon; 4 brass wind instruments - horn, trumpet, trombone, tuba; 5 string instruments; harp, piano and 3 percussionists; there is also the possibility of including electronic sonorous sources). Each melodic line is divided into two staves, implying that, according to the size of the ensemble, the respective instrumentalist should make an option for a certain amount of information contained in the two suggested ways (he may play only fragments, only one stave entirely, both staves entirely a.s.o.).

II. The interpretive variants are virtually infinite, not only by the possible combinations of instruments (from solo up to vocal- symphonic ensemble), but especially by this option (s. point I) of the interpreter for the configuration of the musical substance. It is at this point that the rule delimiting the interpreter's or the conductor's intervention applies, a rule established according to the number of components of a chosen ensemble. There are several steps: up to 5 voices, then between 6-10, 11-15, 16-20, 21-24 voices. The option is so guided that the density of discourse decreases in an inverse proportional relationship with the size of the ensemble, avoiding to excessively "enrich" or "impoverish" the musical information (s. C.D.Georgescu, the above-mentioned work, p.14).

III. If the rhythm is controlled by a 24-duration matrix ("a figure which obviously has a special significance" - C.D.Georgescu, p.15), the composition restriction stops here, giving up a scheme of attack modes, therefore the determination of the timbric factor. Moreover, "the tempo is orientative, and the nuances are left to the performers' or the

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

conductor's choice" (C.D. Georgescu, p.15). As a result of the special meaning given to number 24, the list of 24 words chosen for the vocal part suggests the author's own sphere of sensibility - even if all they remind of is "light", "mystery", "tender" (etc.).

IV. The form of the virtual pieces deduced from the generative score of *Mosaic* results from the chosen formation by all means, first of all by the condition of alternating some ensemble moments with soloistic passages or fragments in which only part of the members of the respective ensemble play. [10]

The performers, the conductor or the composer himself must make up an architecture that should balance these three types of structure (solo, various combinations of components, tutti). The number of combination possibilities being practically unlimited, a variant may be essentially different from another in its macro-form, even though one and the same ensemble is used; at the same time, it will be recognized as a component of a "class" of compositions owing to its micro-form. That is, by the instrumental and vocal formulae which are specific (from the melodical and timbric point of view), specified by the composer, but also by a certain vertical concept of simultaneity (which is polyphonic rather than harmonic), required by the author.

To put it in a nutshell, musical form depends on the number of voices chosen in the performance, on the option for the position of the climactic points (with a significance in structural delimitation). Such a conception allows: choosing any moment of beginning or end, "skipping some passages, changing their order etc." (C.D. Georgescu, the above-mentioned work, p.14).

V. In the musical discourse, where the overlapping of voices is to a higher extent polyphonic than harmonic (as we have already shown), the "pure global effect" is avoided. /.../ "The first problem to solve was that of finding a system that may licence the existence of a certain informational density at one voice, which - by overlapping a certain number of voices - should not increase uncontrolled, leading to the texture, but should enable each added voice to preserve its individuality" (C.D. Georgescu, the above-mentioned work, p.13).

However, as the relationship dense polyphony/texture cannot be precisely delimited (as in the case of a *fuzzy* set: where does dense polyphony end and where does texture begin?), the same happens to the relationship temporal/atemporal (the result of the particular musical development in the open form - s. point IV), Corneliu Dan Georgescu speaks about a "certain ambiguity - in the sense of maintaining the balance in a zone of maximal sensibility - *of an exceptional aesthetic interest* (o.u.) in this conception of Ulpiu Vlad /.../, an ambiguity which can also be found on the expressive-global plan (for instance, in the sobriety of the general impression, in spite of luxurious details, adornment, permanent flourishing, like in an infinite polydimensional melody) and which - we consider - stands proof for a early creative maturity that came naturally, unforced, fresh and supple like the surrounding nature itself" (the above mentioned work, p.16).

Out of the brief outline above one may gather the fundamental idea of a "generative grammar" of composition, starting from the "mosaic" principle and from the creative functionality of the interpreter. [11] This conception, placed in the contemporary musical thinking, is connected with a certain sphere of preoccupations, defined by "the couple of forces institutionalized creative act (signed composition) - the semio-semantic virtuality which, in the execution praxis, is modelled according to the initial corpus

https://biblioteca-digitala.ro

(improvisation)". This quotation, belonging to Fred Popovici (from the above-mentioned study, s. note 9), comes up with a completion to the description of the *Mosaic*, together with the filiations that the work may prove with part of the modern orientation in composition. Namely, the exegete defines concepts such as improvisation, aleatorism, open work, intertextuality, inner coherence, the congruence of the dimensions of the sonorous fact (a.s.o.), starting from consecrated European writings (Vinko Globokar, Pierre Boulez, Julia Kristeva, Karlheinz Stockhausen), and he notices their reverberation in the case of the *Mosaic*. The conclusion? This creation of Ulpiu Vlad "becomes a qualitatively continuous emitting source of a musical logic which is originally adequate to contemporaneity" (the above-mentioned work, p.12).

If the monumental *Mosaic* cycle could be assimilated to an open class of compositions (the composer only generating the paradigm), then the cycle of "dreams" - containing the most recent of Ulpiu Vlad's works - may represent a finite class (the composer also generating the syntagms).

*
* *

3. *By notation, towards a possible music of the future*: this is the present-day composition attempt to liberate the creative act - viewed in an abstract way (in the sense of "seeing ideas") - from historical interpretive conditioning. Going back to the tract of "formulae" that we have often referred to in previous pages, a gradual evolution will be noticed - consistently marked by a perfectionist aim -, an evolution of a system of notation specific to Ulpiu Vlad, which is simple in appearance, but extremely complicated in fact, because of the infinitesimal differentiating nuances.

But, before going into the details of this type of notation, the parallel between *Mosaic* and the cycle of "Dreams" (more or less pointed out up to this moment, s. also the *Muzica* Review 3/1993) will be completed by a fundamental remark: *Mosaic* stands for an explicit generative grammar; the cycle of "Dreams" presupposes an implicit generative grammar, which its author does not "publicly" reveal. Each of the component pieces of the cycle - and I shall name the most important ones: *The Joy of Dreams*, quintet for flute, string trio, percussion (1990); *From the Joy of Dreams*, concerto for string orchestra (1991); the string *Trios* no. 3 and 4 (1988, 1991); *The Mystery of Dreams*, quintet no. 2 for winds (1992) and *The Play of Dreams*, concerto for chamber orchestra (1992) - is obviously connected with the others, firstly by its kind of writing. All these works are in fact variants of an archetypal scheme that we do not properly know, but which we can deduce from its various hypostases. The composer therefore keeps the right to remodel the construction, without involving the performers in the making of the macro-form, as it happens on *Mosaic*.

On the other hand, the interpreter receives his (well established) function in determining the microstructure, in rendering the particular "tics" of each type of instrument. ("Tics" being used not with a pejorative meaning, of course, but in the sense of those consecrated formulae in approaching a certain instrumental timbre.) We find the archetype here as well: a quick passage of virtuosity, of the strings, for instance, has a precise expressive connotation, in each period of the history of music. And, when it is noted like this, so that (either today, or in 50 years...) an instrumentalist may be channelled on a given tract, being allowed the liberty of choosing his notes, but keeping

https://biblioteca-digitala.ro

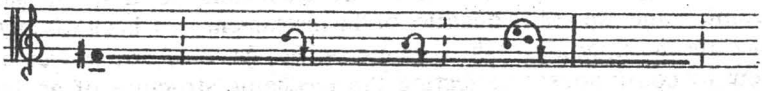
the direction imposed by the composer, this means that that passage may "sound" in a virtual infinity of ways. According to (why not?) the "taste" of an age.

This aleatory passage, in which only the duration, the starting note, the final one and the contour (=direction) are fixed, must be conceived similarly with a passage of virtuosity written in classical notation: in the latter, every note is faithfully observed; in the former, any modification of the given design is equivalent with the "mistakes" or the "falses" in the classical notation.

This one example alone could prove one more difference between *Mosaic* and the cycle of "Dreams": if in the first cycle, the stylistical zone remains approximately the same, with all the uncountable possible variants, in the second, the stylistical zone *might change according to the musical preferences of subsequent ages.*

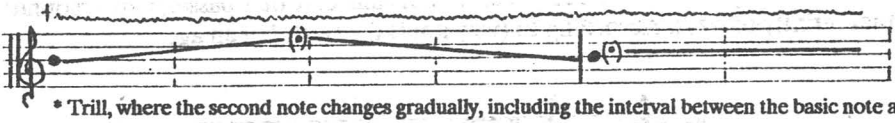
The project reveals, in fact, the aspiration of each creator - be it dissimulated or not - towards eternity, towards surpassing temporal barriers of mediation between creator and audience, by means of the interpreter. Therefore, paradoxically, by giving freedom to the interpreter, the composer somehow minimalizes his importance in translating his message. All the liberty that - as we have already noticed in previous scores - Ulpiu Vlad gives to the interpreters (thus adhering to the great European trend of controlled aleatorism) comes from the compelling necessity of limiting, in fact, the conditioning of creation on interpretation. From his early experiences, for which he could hardly find the extraordinary interpreters that were capable to render that writing of an abstract complexity (s. his first period of creation, the *Muzica* Review 3/1993), the composer extracts conclusions of various explorations that developed along a period of about 25 years. Has he already reached this personal solution, in order to go what way afterwards? The next years will answer this question...

Coming back to the cycle of "Dreams" for the moment, several important parameters must be enumerated. The main ordering factor is still the metric, the marking of a tempo in proportional notation. The specific of the musical substance is given by the modal system characteristic to the composer, a nonfunctional system, with sonorous structures of 2-12 sounds. The maximal economy of material ("cells", "motifs", "themes") implies the fancy of the combinatory art that processes this material in (virtually) infinite modalities. [12] Of great significance proves to be a "dramaturgical" architectonic conception, based on structures-"characters" (the notion of "character", already mentioned above, does not stand for any kind of "pragmatism", but only for a certain sonorous structure with an individual profile, which is cyclically reiterated in a musical form). [13]

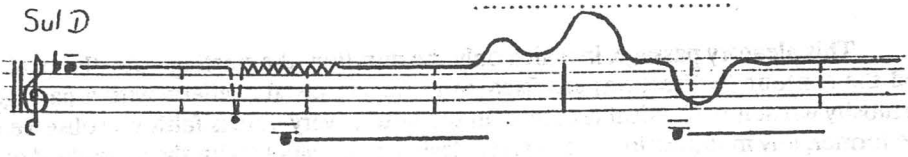


* Upper appogiatura whose height is specified and which should be executed within the respective time.

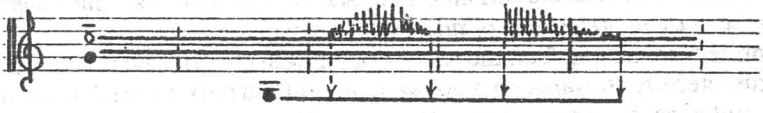
https://biblioteca-digitala.ro



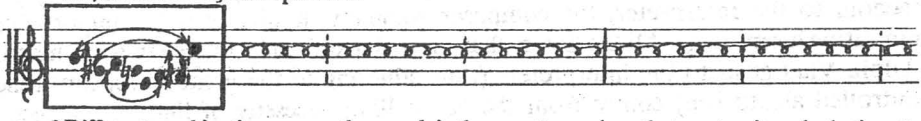
* Trill, where the second note changes gradually, including the interval between the basic note and the two notes between the brackets.



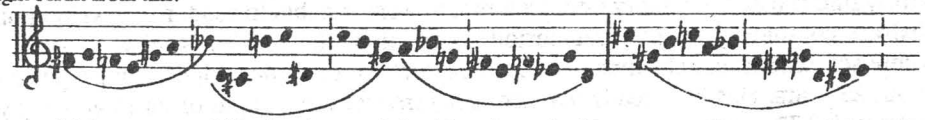
* Tremolo between the sound as indicated in the score and the free string on which it is played, followed by an aleatory fragment of virtuosity, consisting in playing with the utmost agility some melodic passages suggested by the direction of the graphic sign, but without scales or arpeggios. It is to be played staccato or spiccato.



* Asymmetrical rhythmic patterns.



* Different combinations among the sounds in the cassette, made so that most various rhythmic patterns might result from this.



* It is recommendable that the sound should not be perfectly even or equal to one another.

* Rapid succesion of chords with values of semiquavers, or as small as possible.

The "characters" are open structures (owing to the aleatory notation) which associates the timbre of an instrument with a certain melodical line (more often) or with some chordic configurations. In some cases, the "characters" point out the fact that the present technical and expressive qualities of the instrument have been willingly ignored (for instance, the multiphonics of the key flute, in *The Mystery of Dreams*, guide mark lo), with a view to continuously perfecting the mechanic structure of an instrument

https://biblioteca-digitala.ro

(therefore, a prospective view towards the future), or in order to obtain effects by means of electronic devices.

Here we must open a parenthesis, in order to see how the composer sees[14] the concrete sonorous expression of the complicated and subtle structures that he created:

- by a creative, living reading, which offers a great variety of sonorous results from one performance to another;

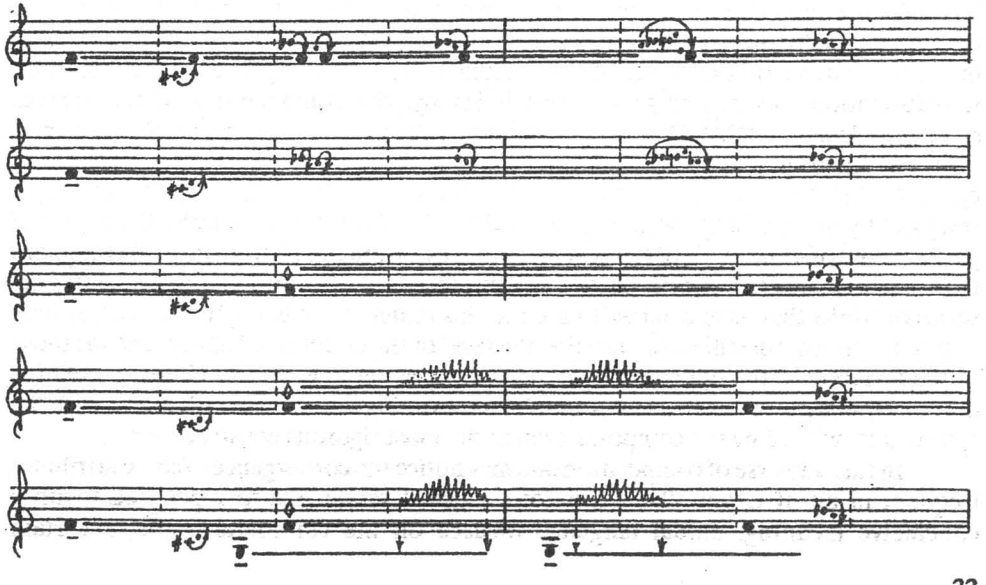
- by a mechanical electronic reading, that transforms the design into an extremely precise sonorous result;

- by a creative electronic reading, where the apparatures are used to obtain some very subtle interpretive refinements.

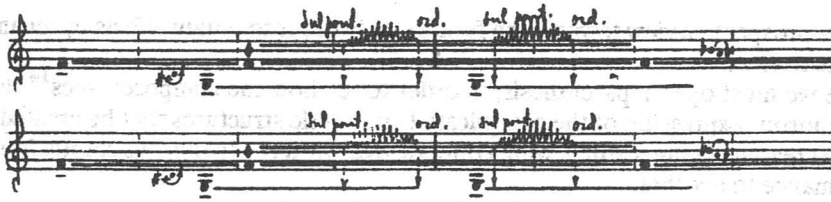
With respect to the "living creative reading", the power of the interpreter to decide within the limits established by the composer is obvious, as well as his "duty" to create spontaneously, in an always topical manner, according to the openings that come in time. This is why each component detail of a "character" has its own importance and each modification of details - be it within a structure or from one piece to another within the cycle of "Dreams" - represents the willing attitude of the composer, similar with the traditional creative attitude regarding the change of heights, rhythms, harmonic or polyphonic succession (etc.). Only starting from this essential principle, the analysis of the cycle of "Dreams" can establish the relationship between general and particular for the pieces that constitute it.

Here is an example (out of the many possible) of "enriching" a character along the works.

The dimension of the flageolet, as compared to the dimension of the free string, as compared to the passage on "rhythms as unpredictable as possible" or "microtony ad libitum", as compared to the height, the nuance, the manner of attack - of interpretation, after all -, to the context in which all these are placed, changes the expression of the first version of the "character" into an extremely fine scale, but which is as important for the sonorous result.



https://biblioteca-digitala.ro



One may notice a predilection of the composer for addition and variation in the hypostases of this "character", as the same principles of structure are obvious in the ensemble musical architecture of any piece in the cycle, or in comparing the architectures of two pieces from the composition class represented by the cycle of "Dreams". We are talking about *The Joy of Dreams*, quintet for flute, strings and percussion, as compared to *From the Joy of Dreams*, concerto for string orchestra, the second score starting from a *cantus firmus* chosen from the first, in order to put new sonorities together, according to the variational and additive procedures. [15]

The essential difference between the two creations is one of genre, implying a modification of the instrumental structure, therefore of characteristic timbre. As for the "characters" (their configuration, the possible combinations among them, their dramaturgic function) depend on timbricity first of all. Moreover, in *From the Joy of Dreams* one can find a modality of transformation of a given work that we pointed out in a second creative period of Ulpiu Vlad: the addition of a string trio to the string ensemble, with consequences on the concert form (s. *Dreams II, Inscription in Hearts* and *Ways in the Light*). But now, the string trio is made up on the basis of the *cantus firmus* of the string trio in the quintet *The Joy of Dreams* and to this ensemble the soloist trio is added - an example of variation in unity, of combinatory art.

Other components of the cycle of "Dreams": the two *Trios*, the wind quintet *The Mystery of Dreams* and the concerto for chamber orchestra *The Play of Dreams* are no longer architectonically connected in an explicit way, as the above- mentioned creations. Each piece has its own construction, from a structure presenting similarities with classical forms (of the *concerto grosso* type) to free, asymmetrical forms (owing to the succession of "characters"); but a general predilection for threefoldness is obvious. The individualization of the works derives from a minute analysis of the succession, transformations, overlappings - to put it briefly, the combinations of the various structures-"characters". [16] The way of associating them, as well as the typology of their infinitesimal progressive modification determines the profile of each component of the cycle. At the same time, owing to the structures-"characters" as well, the writing is consistently unitary in the whole cycle, so that, *visually*, the scores evoke the aspect of perfect unity of some kinds of (say, orchestral) music from the 17th century. This happens thanks to a *generative grammar* that is perfectly constituted, being still capable - after the series of works that have been written up to this moment - of being "exploited", as long as modifications can still be operated at the level of the structures-"characters" (as those of the flageolet in the upper example), or as long as there is the possibility of creating other new structures-"characters", capable of refreshing the sonorous discourse with the spontaneity wished by the composer even in the most rigorous constructions.

In this universe of composition one may notice the convergence of some attributes frequent in all of Ulpiu Vlad's creations, which I would like to repeat, also with a conclusive meaning: modal language focused on the chromatic whole; a certain

https://biblioteca-digitala.ro

preference for the contemporary remodelling of the *concerto grosso* genre (from *Dreams II* to *The Joy of Dreams, The Mystery of Dreams*), but also of the string trio and of the wind quintet. The idea of controlled aleatorism, "launched" in the second period of creation, reaches the climactic point there by *Mosaic* and here in the cycle of "Dreams", offering absolutely original solutions to the present-day music. The principle of deriving as much as possible out of a creative "scheme" is fulfilled in the last cycle of works, by permanently polishing the fixed sonorous structures, in order to find that refined necessary minimum for a component work of the class of compositions to be different from another. The assimilation of Romanian folk creation is seldom manifest (only in the group described in the second period) and mostly discrete, as well as profound, illustrating the belonging to a special spiritual space.

Alongside of all these features, the audition of the works that have been commented upon here doubtlessly confirms the *stylistic unity* of the music; the expressive types: lyrical- iridescent (with a preference for the high register), dramatic, motoric can be systematized in defining the musical expression of Ulpiu Vlad. Transparence of sonorous images and refinement, brightness and equilibrium - this is what the message of a composer describes.

And now I can only go back to the quotation that I used as a motto to this study (s. the *Muzica* Review 3/1993): the personality of a creator who suddenly escapes canons is not easy to define; his "vacillation" between tradition and innovation, between freedom and rigour, between continuity and discontinuity, between rule and exception, means as many coordinates, whose equilibrium will doubtlessly be sought by other musical exegeses as well from now on.

NOTES

1. In our introductory part (s. *Muzica* 3/1993, pp.29-32), we have already pointed out the possible sources of the aleatorism specific to Ulpiu Vlad: folk creation and European orientation towards this kind of liberty of the twofold relationship composer/interpreter.

2. How far *Symphony No.2* is placed from *How Hardly from the Depth* in point of writing (for instance)!

3. S. Michaela Roşu, *Symphony No.2, "From the Hearts"* by Ulpiu Vlad, the *Muzica* Review 4/1986, p.8.

4. See also Michaela Roşu's analysis, the above-mentioned study.

5. As one may notice, in the quintet *From the Languages of Peace* there is also the "temptation" of magnetic tape - an element which was not very often included by the composer in his technical arsenal.

6. At the same time, the interpretation needs the degree of vocal-choral performance, which is easy to understand, if we mention that this work was commissioned by the *Madrigal* Chorus.

7. Out of the two string *Trios*, the first - *Spring* - will be subject to analysis.

8. For a more accurate precision of analytical details, but in order not to overload the text with "technical" information, I shall outline the formal guide marks of the *Trio* and of the *Quartet* here, the delimitations being as clear as possible in the score of the *Septet*, owing to the cadences.

The Trio: p.I - 1: bar 1-24; *2:* bar 25-45; *3:* bar 45-68; *4:* bar 69-90; *5:* bar 91-102. *p.II - 1:* bar 1-15; *2:* bar 16-20; *3:* bar 21-46; *4:* bar 47-52; *5:* bar 53-81; *6:* bar 82-87; *7:* bar 88-112; *p.III - 1:* bar 1-21; *2:* bar 22-51; *8:* bar 52-72.

The Quartet: p.I - 1: up to guide mark 4; *2:* up to guide mark 10; *3:* up to the end. *p.II - 1:* up to one bar after guide mark 14; *2:* 2 bars after 14 - guide mark 16; *3:* one bar after 16 - one after 18; *4:* 2 bars after 18 - one before 20; *5:* guide mark 20 - 2 bars after 22; *6:* 3 bars after 22 - the end.

9. I will only insist on some main features, as much has already been written about *Mosaic* in the Romanian musicology - more that about any other of Ulpiu Vlad's works. I will mention C.D.Georgescu's study - which is already frequently referred to -, but also *Introduction to a Study of the Open Musical Work: "Mosaic"*

https://biblioteca-digitala.ro

by Ulpiu Vlad, by Fred Popovici (*Muzica*, 6/1984) or *Form and Significance* by Grete Tartler (*Viaţa Românească*, Dec.1981), *Ulpiu Vlad* by Liviu Dănceanu (*Ateneu*, Bacău 9/1984).

10. A suggestive proof to that may be the record ST-ECE 01980, issued Electrecord, which contains (on both sides) two variants of *Mosaic* for 9 instruments (*Winter Landscape*), respectively 14 performers (*The Balance of Light*). Conductor: Dorel Paşcu.

11. I quote from the score of the *Mosaic*, Editura Muzicală, Bucharest 1982, p.5: "The composer suggests the cutting off of each 'Figure' (respectively of each solo piece) and their putting together in scores that correspond to the wished interpretation formulae. By obtaining a copy by means of a multiplying device (xerox), the 'Figures' thus cut off can be used in order to build other new variants, similarly with the technique of mosaic - of making drawings and pictures by putting together small fragments of coloured glass, marble or other materials."

12. S. Valentina Sandu-Dediu, *Ulpiu Vlad - The Joy of Dreams*, in *Muzica* 2/1991, pp. 21-23.

13. Idem.

14. In the repeated discussions that I have had in order to make this composer's portrait, the direct dialogue - the advantage of working with a contemporary composer - has been useful to me not only for presenting the principles above, but also for finding out other clarifying pieces of information.

15. S. Valentina Sandu-Dediu, *Ulpiu Vlad - The Joy of Dreams* and *From The Joy of Dreams by Ulpiu Vlad*, in *Muzica* 2/1991, 2/1992.

16. An analysis that would require, of course, a separate space, another study.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

Brînduş, Nicolae - *A Chamber Concert of Romanian Musik First Auditions*, in *Muzica*, Bucharest, 7/1979.

Brumaru, Ada - *The Garden of Sounds*, Editura Muzicală, Bucharest, 1991.

Constantinescu, Grigore - *The 28th Concert-Debate*, in *Muzica*, Bucharest, 3/1977.

Creţu, Viorel - *First Auditions of Romanian Music*, in *Muzica*, Bucharest, 8/1981.

Creţu, V. - *Young Composers*, in *România literară*, Bucharest, 8.04.1982.

Creţu, V. - *Four Sonorous Universes*, in *România literară*, Bucharest, 29.04.1982.

Dănceanu, Liviu - *Contemporary Composers: Ulpiu Vlad*, in *Ateneu*, Bacău, 9/1984.

Dumitrescu, Iancu - *Critical Recitals*, in *Săptămîna*, Bucharest, 11.02, 1977.

Georgescu, C.D. - *Ulpiu Vlad*, in *Muzica*, Bucharest, 12/1982.

Oţeanu, Smaranda - *Pages of Romanian Music in the Concerts of the Running Season*, in *Scînteia*, Bucharest, 7.05.1982.

Popescu, Mihai - *The General Repertoire of Romanian Musical Creation*, vol.I-II, Bucharest, Editura Muzicală, 1979 and 1981.

Popovici, Doru - *A New Generation*, in *Săptămîna*, Bucharest, 15.06.1979.

Popovici, Fred - *Introduction to a Study of the Open Musical Work: "Mosaic" by Ulpiu Vlad*, in *Muzica*, Bucharest, 6/1984.

Raţiu, Adrian - *The Courage to Risk*, in *Actualitatea muzicală*, Bucharest, year III, no.56 (July/1992).

Roşu, Michaela - *Symphony No.2, "From the Hearts" by Ulpiu Vlad*, in *Muzica* 4/1986.

Sandu-Dediu, Valentina - *Ulpiu Vlad: "The Joy of Dreams"*, in *Muzica* 2/1991.

Sandu-Dediu. V. - *"From the Joy of Dreams" by Ulpiu Vlad*, in *Muzica* 2/1992.

Sava, Iosif - *The First Days*, in *România literară*, Bucharest, 16.09.1976.

Sava, I. - *American Sonorities*, Editura Muzicală, Bucharest, 1990.

Tartler, Grete - *Form and Significance*, in *Viaţa Românească*, Bucharest, 12/1981.

Who's Who in Music, vol.XXX, Oxford 1985.

Men of Achievement, ed. 12 and 13, International Biographical Centre, Cambridge, England.

International Who's Who in Community Service, 3rd edition.

Who's Who in Music and Musicians Directory, 11th Edition.

International Leaders of Achievement, 1st Edition.

The International Directory of Distinguished Leadership, American Biographical Institute, 2nd edition, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

RECORDINGS

Mosaic - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 01980; conductor Dorel Paşcu.

The Joy of Accomplishment. To a Wedding - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 03475; The *Madrigal* Chorus, conducted by Marin Constantin.

Dreams I - Electrecord, Bucharest, ST-ECE 03316; the *Camerata* Orchestra, conducted by Paul Staicu.

English version: **Maria Sabina Draga**

Ghenadie Ciobanu

Raisa Bârliba

În creaţia muzicală a Moldovei de dincolo de Prut, s-au afirmat în ultimii ani personalităţi puternice, înzestrate cu talent şi măiestrie. Un loc distinct în peisajul creaţiei muzicale îl ocupă Ghenadie Ciobanu, al cărui nume s-a aflat pe afişele concertelor simfonice şi camerale din numeroase ţări.

Muzician plurivalent - compozitor, pianist şi profesor - Ghenadie Ciobanu s-a născut la 6 aprilie 1957, în satul Brătuşeni, regiunea Edineţ (Bălţi). Studiile şi le-a făcut la Şcoala de Muzică "Ştefan Neaga", apoi la Institutul Muzical Pedagogic "Gnesin" din Moscova, clasa de pian, pe care a absolvit-o în 1982. A urmat după aceea secţia "compoziţie" la Conservatorul din Chişinău, clasa V.Zagorschi, luându-şi diploma în 1986. Tot atunci a devenit membru al Uniunii Compozitorilor. Iar din anul 1990 a fost ales preşedinte. După absolvire a început să predea pianul la Liceul de Muzică "Eugeniu Coca", forme, citire de partituri, orchestraţie şi compoziţie la Conservator.

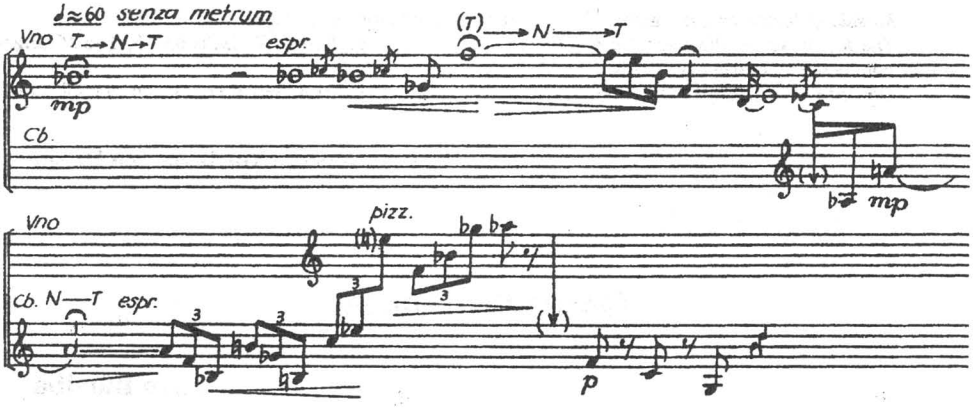
Ghenadie Ciobanu este un compozitor activ, în plină afirmare, urmărind un stil propriu, neîncorsetat, îmbrăţişând genurile simfonic, vocal-simfonic şi cameral. Tehnicile preferate în creaţia lui sunt: cea modală, lineară, complementară, izoritmia spectrală, dar şi dezvoltarea motivică de tip clasic.

Prezentarea unora din partiturile sale va permite înţelegerea mai adâncă a reperelor sale stilistice.

Trio-ul pentru vioară, contrabas şi pian, în două părţi, compus în anul 1991, are la bază o încărcătură ideatică ce poate fi dedusă şi din titlurile părţilor: 1. *Indizium*; 2. *Aproape biblică călătorie pe măgăruş*. Autorul a recurs atât la tehnica complementară, cât şi la elementele aleatorice. Simbolica mişcării întâi poate fi dedusă din *Indizium*, care este un indice sugerând apariţia semnului pe bolta cerească, înaintea naşterii lui Christos. Într-un alt plan, *Indizium* ar putea reprezenta dezlegarea tainelor timpului de către prezicători şi cititori în stele. Compozitorul pare să dezlege misterele timpului ontologic, legat de un eveniment concret: arătarea semnului, timpul filosofic infinit, în comparaţie cu cel ontologic.Toate acestea favorizează meditaţia ascultătorului, confruntat cu ideile temporalităţii şi ale infinitului.

Prin asocierea pianului cu vioara şi contrabasul, prin folosirea registrelor contrastante, se obţin combinaţii timbrale inedite, bunăoară la contrabas, în registrul înalt şi violina în registrul de jos, cărora le dă replicile voalate pianul.

https://biblioteca-digitala.ro



Această muzică se desfășoară "senza metrum", oferind interpreților posibilitatea de a-și exercita liber fantezia, într-un timp muzical și folosofic convenabil. Indicațiile la care recurge Ghenadie Ciobanu sunt: "entre chevalet et cordier", "sul tasto", "sul ponticello", "trille irrégulier" etc.

Se găsesc în prima mișcare tipuri semiografice, muzicale, precum:

Se întâlnesc de asemenea frecvente procedee complementare unor structuri tematice în ordine liberă, dar și pendulări de sunete în derulări aleatorice. Ca element de teatru muzical, se reține în partea întâi, indicarea de către interpret a sfârșitului replicii sale cântate.

A doua parte este de un caracter mișcat (metronomul indică pătrimea=132)

Partea respectivă reflectă stilizarea recitativului "secco", à la duete din operă. Textul pronunțat pe rând de către instrumentiști este următorul: "Iosif s-a sculat, a luat copilașul și pe mama lui noaptea și a plecat în Egipt, ca să se împlinească ce fusese spus de Domnul prin prorocul, care zice: Am chemat pe Fiul Meu din Egipt".

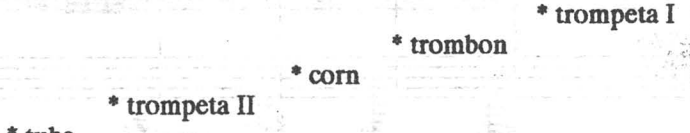
Efectul sonor al *Trio*-ului rezidă, în mare măsură, din interesul suscitat de modalitatea stilizării pe care a adoptat-o compozitorul, în comuniune cu aleatorismul și tehnica complementară.

Și în *Cvintetul de alămuri, pentru două trompete, corn, trombon și tubă*, Ghenadie Ciobanu recurge la procedee de teatru muzical, determinate de o axă călăuzitoare, care se găsește inserată pe pagina introductivă, inspirată de ideea cosmosului. Epitaful apare edificator: "Cer înstelat: se observă constelațiile Berbecului, Balanței, Cancerului, Dragonului. Sunt distincte și se cunosc planetele, constelațiile, nebulozitățile, galaxiile..., noi..."

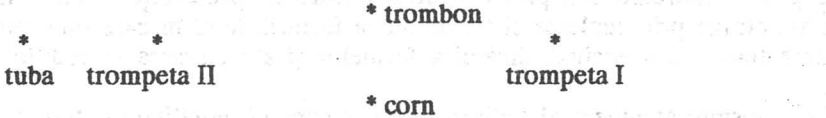
https://biblioteca-digitala.ro

La începutul primei părți, instrumentiștii se aranjează pe scenă formând conturul constelației Cancerului:

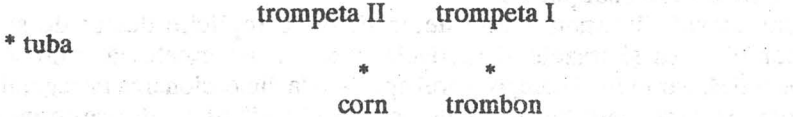
După sfârșitul primului episod interpreții formează conturul constelației Berbecului, în decursul solo-ului la tubă "senza metro".



Pe parcursul următorului solo la tubă, muzicienii formează conturul constelației Dragonului



Următoarea constelație este cea a Balanței,



Ultima schimbare a poziției se produce în timpul executării solo la trombon, când interpreții sunt dispuși în poziția tradițională a cvintetului de instrumente de suflat. Deci, în decursul primei secțiuni, artiștii își schimbă pozițiile de cinci ori, înfățișând pe scenă configurațiile constelațiilor sus-numite, conform reprezentării astronomice antice.

Din punct de vedere al muzicii spectrale, schimbul poziției artiștilor amplifică efectul de spațiu, relevat în factura partiturii date, sugerând schimbarea adâncimii spațiale.

În secțiunea a doua, după concepția compozitorului, apar mici insule care sparg vacuumul negru, fiind asemănătoare unor jocuri sau dansuri. Şi de data aceasta se folosesc procedee ale tehnicii complementare. De remarcat apelarea şi la atribute ale muzicii bizantine, ca şi derularea uneori a două voci la corn şi trombon.(Vezi ex. în pag. următoare)

În partea a treia compozitorul folosește indicații ca: "to blow without sound" (suflare fără sunet) ceea ce dă un efect complex. Scrisă în procedeele muzicii spectrale, în partea a treia autorul folosește efectul vectorului, axei, în organizarea liberă a sunetelor, bazată pe minimalism.

Utilizând elemente de poantilism, principiul dezvoltării motivice, alături de tehnica minimalistă, rezonanța sonoră aleatorică, organizând spațiul într-o scriitură netradițională, compozitorul tinde să extindă spațialitatea, în scopul unei idei aproape cosmogonice: Noi şi Cosmosul...

https://biblioteca-digitala.ro

Sextetul pentru flaut, clarinet și cvartet de coarde, creat în 1984, este conceput în trei secțiuni și demonstrează din plin măiestria autorului, preferințele sale artistice. Compoziția atrage prin suplețea și flexibilitatea facturii, felul în care este realizată prelucrarea tematică a vocilor, dinamica formelor și structurarea netradițională a ciclului.

Cromatismul abundent al liniilor melodice conferă mobilitate și transfigurare componentelor discursului. Spre exemplu, mersul armonic, cu rare excepții, comportă o alunecare continuă a înlănțuirilor.

Caracterul discursului este determinat de replicile destul de scurte ale instrumentelor, ca și frazele și motivele. Sextetul nu excelează printr-o factură contrapunctică, dar în final compozitorul apelează la dimensionarea întregului printr-o fugă. Operarea cu secvențe tematice contrastante dă posibilitatea de a se obține un profil variabil, în continuă schimbare.

Această mobilitate a materialului muzical îi conferă lucrării un caracter foarte expresiv. Ritmica energică, plină de plasticitate amintește de creația lui Igor Stravinski.

Cu toate că stările emoționale sunt expuse gradat, cele trei părți ale lucrării au o linie generală de dezvoltare: dezechilibru- statică- dinamică- frânare. În prima parte avem de a face cu starea cea mai conflictuală realizată, prin contrastele de tempo, intensitatea sunetelor, densitatea pe verticală.

Partea a doua este monopartită, nu numai datorită formei de Fugă; regularitatea intrării vocilor, facturii, mișcarea liniștită conturează o imagine echilibrată, construită din elemente tematice secundare prezente în prima parte.

Bufonada energică din mișcarea a treia este de o altă factură, avându-și de asemenea originea în prima parte. Deci, *Sextetul* poate fi asimilat unor tablouri dispuse într-o succesiune compactă.

În derularea acestor imagini, compozitorul, ca într-un joc, propune un procedeu grațios - o codă romantică și emoțională, lirică, asemenea unei rame fine ce încadrează tablourile amintite.

Același procedeu se găsește și în prima parte, care nu este altceva, decât o sumă, o totalitate a ciclului. O generalizare a ideii își găsește împlinirea și în organizarea consecventă a arhitecturii *Sextetului*. Prima parte are forma tripartită compusă: perioada repetată, o dezvoltare, destul de largă, o repriză dinamică și o codă.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a doua - Fuga, se arcuieşte din formule tematice preluate din prima mişcare. Politematismul orizontal oferă locul organizării pe verticală a liniilor contrapunctice ceea ce oferă mai mult dinamism, comparativ cu mişcarea întâi.

Partea a treia este scrisă în formă de rondo-sonată cu codă. Numărul secţiunilor şi complexitatea lor ridică această parte mai presus de celelalte. Aici se construieşte un mozaic din elementele părţilor precedente. Sunetele cu apogiatură în refren iau naştere din şaisprezecimile primei părţi; ele revin episodic şi în fugă. Tema secundară a apărut la violoncel în prima parte şi apoi în primul răspuns al fugii. Odată cu expunerea acestei teme în final este marcată următoarea etapă a afirmării ei; tema "înfloreşte" şi imediat se stinge, la sfârşitul părţii a treia.

Sextetul este o creaţie ce dezvăluie o imaginaţie bogată, evidenţiind totodată tehnica măiestrită a compozitorului.

Variaţiunile pentru orgă, scrise în anul 1983, sunt alcătuite din nouă părţi şi au plasată la bază ideea progresiunii elementelor arhitectonice principale. În plan principal apare motivul şi inversarea lui liberă.

Tema este prezentată polifonic, vocile de sus afirmând ideea de bază, în maniera tehnicii lineare, expuse la unison. Fraza se divizează în două segmente: primul - ascendent, în mers de secundă, pregătit de un interval de cvintă. Al doilea relevă expunerea intervalelor de cvartă şi cvintă care predomină în prezentarea temei cu imitaţie liberă. Vocea pedalei se contrapunctează lin în imaginea prezentată, ca un ecou.

Prima variaţiune - compozitorul a notat-o în *Moderato* - este scrisă în măsură de 3/8. Pe pedala tonicii se reformulează primele intervale din temă - cvinta şi secunda. Vocea pedalei se intercalează în cele două segmente de bază ale temei, în formă de imitaţie liberă, cu alterarea intervalelor şi a ritmului.

Variaţiunea a doua este un *Allegretto sostenuto*, măsura, fiind aceeaşi, de 3/8. Materialul variaţional ia naştere din intervalele de secundă, preluate din temă, care apar aici răsturnate.

În Variaţiunea a treia *Allegretto appassionato*, se aude clar elementul temei în zona pedalei. Este, totodată, o culminaţie a primului val de dezvoltare, punctul extrem venind în ultimele măsuri.

A patra variaţiune este o reîntoarcere la starea meditativă - *Andante espressivo* - o reminiscenţă a temei, caracterul ei sugerând ascultătorului o mişcare de vals lent.

Variaţiunea a cincea, este un *Allegretto dolente*, din care ia naştere un al doilea val în dezvoltarea structurală a întregii piese.

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul tematic derivă din intervalele de secundă inversată, folosite în vocea pedalei şi din cel de terţă şi cvartă ale temei. Este, deasemenea, un joc al structurilor ritmice, în succesiunea obsedantă a motivului principal, care se dublează în cvarte paralele la sfârşitul secţiunii. Se află şi aici un model de izoritmie.

Partea de mijloc - *Allegro scherzando* - are un motiv bine conturat, care anticipă unele teme din creaţiile de mai târziu. Culminaţia mişcării se relevă aici clar, demonstrând o arhitectură pe model de Rondo: A B C A B B_1 A A_1 D A_2

A şasea variaţiune, *Andante cantabile*, este repriza ciclului, cu revenirea segmentelor principale ale temei.

Variaţiunea a şaptea - *Andantino* - are un caracter liber, de improvizaţie dialogată între voci. Se deslușesc intonaţiile din tema *scherzando*.

Variaţiunea a opta - *Andante* - se prezintă ca un rezumat al piesei, ca o codă cu materialul preluat din variaţiunea a doua şi din temă, prezentat în toate registrele cu caracterul *Agitato* şi *Maiestoso*, care, treptat se topeşte.

"Variaţiunile" constituie o piesă de efect, care îmbogăţeşte repertoriul contemporan pentru orgă.

Destinate aceluiaşi instrument - orga - sunt şi piesele, cărora compozitorul le-a dat titlul generic de *Cântări calofonice* (1990), ancorându-se într-o anumită zonă a tradiţiei cântării bizantine.

Pentru prezentarea şi, mai ales, înţelegerea acestor piese, o vom reţine pe ultima, relevând totodată concepţia şi tehnica autorului. De la bun început se observă caracterul neîncorsetat al discursului, compozitorul neprecizând măsura. O temă meditativă, de scurgere lină, în registrul grav, se enunţă molcom, construindu-se în una din cele patru introduceri, încheiate printr-o broderie, ce are indicaţia "sussurando". Următoarele broderii se realizează prin inversarea intervalelor de cvartă, cvintă şi sextă care predomină. Într-un anumit fel, melodia acestei introduceri, ce poate fi considerată drept secţiunea A, are un profil de monolog recitat.

Meditaţia se destramă odată cu intrarea vocilor înalte.

Într-un fel se instaurează un dialog între vocile înalte şi grave, linia melodică iniţială fiind întreruptă de replicile vocilor contrastante. Această desfăşurare se constituie în secţiunea B.

Mersul vocilor în registrul înalt este prelungit de mişcarea sextelor, cu un caracter meditativ şi totodată dezvoltător, susţinut de aspectul linear al pedalei. Acest episod este o secţiune nouă, dezvoltătoare şi poate fi marcată cu litera C.

https://biblioteca-digitala.ro

În secțiunea următoare, D, se proiectează cinci replici melodice, ultima putând fi identificată în registrul grav. De fapt se produce o culminație, asemănătoare unei explozii de emoții. Într-un anumit sens, poate fi vorba de o dezvoltare tumultuoasă, cu pasaje dinamice, ce se sparg în acorduri "secco", urmate de pauze și duble coroane.

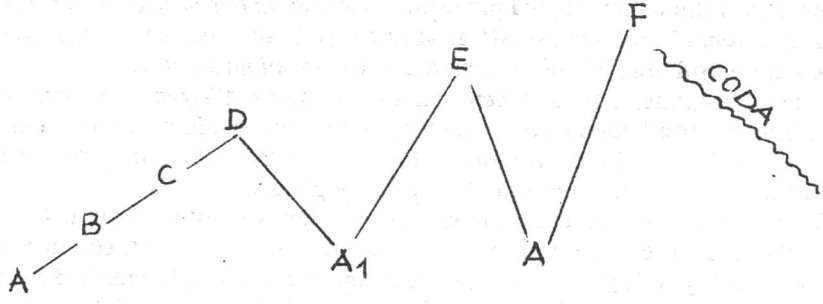
Există și un moment de dezechilibru în această situație, ce proiectează imaginea inițială într-o ipostază nouă: o intensă ardoare, o puternică impulsivitate.

Cântarea recitativică se derulează în trei planuri ascendente, ca o cadență ce conduce la extinderea scriiturii acordice, punctată de un cluster total. Este, fără îndoială o culminație, după care tema inițială, tot în registrul superior, se receptează ca o insulă de liniște într-un fel, o repriză. Reapar, așadar, elementele secțiunilor B și C.

În secțiunea E, transcend elemente implicate deja: tema inițială și acordurile din prima dezvoltare, cadențială. Se dezvăluie noi sonorități, liantul acordic instaurându-se în prim plan cu derulări complementare, ce ridică probleme de tehnică interpretativă.

Și secțiunea următoare poartă discursul pe tărâmuri noi, deși însumează elementele preexistente. Prin intermediul cvartelor, melodia capătă o configurație oarecum festivă, dealtfel compozitorul recurge la indicație: "Fest, bedeutent", "Fermo". A treia culminație în această fază este mai grandioasă, aducând un joc, pe cât de grațios, pe atât de măiestrit, trimițând fantezia spre culminațiile enesciene.

Repriza aduce o schimbare bruscă, o meditație încordată, tema capătă o formulare mai restrânsă, după care urmează o Codă. Traiectoria înscrisă pornește din sonorități monodice, pentru ca să ajungă la densități grave și sonorități complexe, cu întoarcerea în final la atmosfera de la început. Schema lucrării poate fi înfățișată astfel:



Piesele respective reprezintă în evoluția creatoare a compozitorului impactul cu melodia bizantină, cu cântările calofonice, ale căror atribute sunt: improvizația, libertatea ritmică, reflexele ornamentale.

Cântările uitate - Închinare muzicală lui Dosoftei, pentru bariton (bas), flaut, clarinet, fagot, corn, două viole, violoncel, contrabas, au la bază o poezie a Mitropolitului Moldovei din secolul al XVII-lea.

Lucrarea se constituie din șapte părți, interpretate "attacca"; compozitorul a încercat să redea filosofia lui Dosoftei, apropiindu-se de stilul cântărilor bisericești din Moldova, de tradiție arhaică, fără a întrebuința însă citatul. Încredințată la trei instrumente: clarinetul, violoncelul, contrabasul în prima parte - *Andante quasi Adagio*, pe fondul notei lungi, ținute la instrumentele cu coarde, melodia își deapănă firul la clarinet.

https://biblioteca-digitala.ro

De un caracter trist, meditativ, aidoma unui cântec de jale, această secțiune se constituie din trei idei muzicale. Urmează *Andante espressivo, sempre tranquillo*, a doua parte. În prim plan apar clarinetul și vocea basului solist, în mers bitonal: fa diez minor și, respectiv, do diez minor. Aici este introdus următorul text: *"pleacă-ți audzul spre mine/ Și să-mi hii, Doamne spre bine/ Și-n orice dzi te-oi strigati,/ Să-mi audzi de bunătati/"*.

Compozitorul rezolvă duetul voce și clarinet recurgând la bitonalitate. La clarinet nucleul temei apare ca o broderie, iar în voce se desfășoară o melopee, care-și are originea în aceleași structuri sonore.

După prima strofă clarinetul cedează primatul flautului, care, preluând tonalitatea vocii, cântă patru replici identice ca înfățișare cu nucleul temei de la clarinet, având remarca "l'istesso tempo, ma più espressivo": *Că-mi trec dzilele ca fumul,/ Oasele mi-s seci ca scrumul."* Melodia cântată de voce merge în direcția ascendentă, adăugând pas cu pas în urcușul său..."*Ca niște earbî tăeatî/ Mi-este inima secatî/*...

O nouă secțiune, a treia, *Libero improvisato quasi Allegretto*, în tonalitatea re major, cu alterația treptelor a treia și a șaptea, conturează un tablou arhaic, amintind de scriitura lineară a lui Igor Stravinski. Este o melodie obținută prin procedee improvizatorice, cu un ritm bine accentuat și cu apogiaturi.

După un astfel de tablou, clarinetul preia firul său povestitor, susținut de întreaga formație: flaut, fagot, corn, ambele viole, violoncel, contrabas. Totul conduce către o culminație desăvârșită, după care, iarăși apare imaginea arhaică. Intervine însă clarinetul, schimbând sfera sonoră și producând un efect în culorile tonalităților folosite.

Secțiunea a patra - *Allegretto moderato* -, aduce un tablou nou, mai mișcat, unde intră toate instrumentele, compozitorul, demonstrând un model de scriitură lineară, amintind de dangătul clopotelor; imaginea este obținută printr-o izoritmie totală, plasată pe procedeul pan-izoritmic. În secțiunea a patra are loc o conversație în canon, unde clarinetul, flautul și cornul dialoghează cu celelalte instrumente, pe tema augmentată.

Partea a cincea - *Andantino con moto*, reia ideea primei părți, schimbându-se doar tempoul.

Partea a șasea, *Andante*, readuce versul: *"De suspinuri și de jale/ Mi-am lipitu-mi os de piale,/ Di-a tocmai ca pelicanul/ Prin pustii petrec tot anul,/ Și ca corbul cel de noapte/ Îmi petrec dzilele toate,/ Ca o vrabie rămasî/ În subt streșina din casî/.*

Întreaga secțiune este încredințată solistului, linia melodică, concentrându-se asupra meandrelor vocale.

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima secțiune - *Andante allentato*, este o codă, de fapt un epilog, care reinstaurează tristețea și meditația, o concluzie în care se afirmă filosofia spiritului lui Dosoftei. Referitor la aceasta, compozitorul mărturisea: "Era important ca tabloul să fie realizat prin surse dure, cu limitarea elementelor de expresie, pe cât era posibil la toți parametrii, în special în orchestrație."

Simboluri triste pentru clarinet solo are la bază următoarea idee: "Pe noi ne înconjoară simboluri triste, acestea fiind: un arbore singuratic într-un câmp, o cruce pe un mormânt uitat, iarba cosită, care ne insuflă melancolie." Compozitorul redă un sentiment de nostalgie și tristețe. Este o încercare de afiliere la curentul "Noua simplitate", în estetica compozitorilor John Cage, George Crumb, de asemenea, al școlii componistice din țările Baltice, care promova ideea comunicării sentimentelor cele mai puternice prin mijloace minimale.

Simboluri triste este o lucrare alcătuită din șapte secțiuni. Prima - *Con tristezza*, cu indicația metronomică pătrimea = 64, are la bază un nucleu melodic în mers de secundă, cu folosirea apogiaturii, cu prelungirea notei de la sfârșit. Acest motiv, ca și următoarele sale reluări, amintește de cântul păsărilor, sugerând o asociație cu lucrările lui Olivier Messiaen. Caracterul este melancolic.

A doua secțiune - *Con Bizzaria*, cu metronomul indicând pătrimea = 126, este o miniatură în șaisprezece măsuri, alcătuită din cinci fraze. Pornind de la nuanța dinamică - *p*, în crescendo continuu se ajunge la *mp, mf, f* și *ff*. Sugerează sentimentul de uimire, care se impune progresiv.

În a treia secțiune, *Cantabile piangendo*, cu remarca "esspressivo", metronomul arată pătrimea = 48. Este cea mai lină dintre toate secțiunile, "lamento", cu frazele, scrise în sens descendent. Forma este tripartită cu secțiuni în diferite tonalități, ultimul segment având la bază improvizația. Este de remarcat folosirea melismaticii, cu o broderie fină, variată ritmic.

A patra secțiune poartă indicația *Senza metro*, cu pătrimea aproximativ 64-65, cu polifonie în două straturi ("Simultaneously on two clarinets").

A cincea secțiune: metronomul indică pătrimea = 64, *Flebile*. În miniatură sunt utilizate elemente de apogiatură, repetarea îndelungată a unei note, melismatica subtilă, tratarea liberă a timpului.

A șasea miniatură, iarăși notată *Senza metro*, este foarte scurtă, cu o gradație anumită a sunetului, având indicația "multifonique, ad libitum", cu unele semne de notație rar folosite, pentru atingerea efectului dorit de autor.

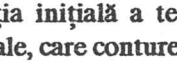
https://biblioteca-digitala.ro

A șaptea miniatură (metronomul indică pătrimea = 54) îndeplinește funcția unei code, care asamblează materialul preluat din secțiunea de la sfârșit în miniatura a treia - *Cantabile piangendo* și replicile cu apogiatură din prima - *Con tristezza*, având un caracter de întrebare și răspuns, ultima, repetându-se de cinci ori.

Din creația scrisă pentru orchestră simfonică se remarcă simfonia *Sub soare și stele* și *Musica dolorosa*.

Simfonia *Sub soare și stele*. După cum se știe, soarele și stele erau principalele atribute în ritualurile de cult ale popoarelor străvechi, în special al grecilor și indoeuropenilor. Însă pe compozitor l-au interesat nu atât atribuțiile lor cultice, cât orientarea astrală a acestor simboluri. În simfonie se reflectă tenta etico-filosofică a concepției antice. Apelul la această temă scoate în evidență cunoașterea cultului premergător și începutul creștinismului, nu numai în sensul lor arhaic. Pentru înțelegerea mai completă a viziunii autorului, poate fi revelatoare trimiterea compozitorului la piesa lui Marin Sorescu *Matca*, cu care se stabilește o punte ideatică generalizatoare. Structura simfoniei este monopartită; se observă clar secțiunile caracteristice unui monociclu. În componența orchestrei intră o grupă de instrumente populare (cimpoiul, ocarina, talanga), vibrafonul și pianul. Intersecția fluxurilor sonore specifice acestei grupe de instrumente contribuie la edificarea ideii programatice.

Chiar din primele măsuri ale simfoniei, se poate sesiza culoarea folclorică. Se detașează pregnant două elemente principale în structura formei: pulsația ritmului și articulația inițială a temei. Acestea contribuie la o concordanță între elementele structurale, care conturează un tablou impetuos, consolidat printr-o imagine unitară.

Măsura de 8/8 este structurată original, accentuându-se prima, a treia și a șasea optime:  , ceea ce dă o impulsivitate marcată în expunerea textului, odată cu amplificarea spațiului sonor.

Tema inițială, expusă cu treapta a doua coborâtă, se extinde într-un crescendo cu accente sforzando și creează o imagine arhaică cu caracter de mișcare viguroasă, plină de vervă. Un rol relevant îl au elementele coloristice, ca fluierăturile în mundștucurile scoase, la grupa de alămuri și atacul sunetului între căluș și cordar (la coarde) (vezi ex. în pag. următoare).

Cu variațiuni ritmice și timbrale, tema se profilează în expoziția formei de sonată liberă, după care vine un episod în *Andante*. Aici apar primele sunete ale temei de origine populară, care joacă rolul principal în edificiul arhitectural al întregii simfonii. Acest model de temă este important și în structurarea grupului secundar, fiind principalul element în prezența lui. Este filonul dominant, axa în jurul căreia se conturează tot materialul sonor și se desfășoară ideatica simfoniei. Din saltul de cvartă, urmat de pașii de secundă, se naște desenul melodic al următorului episod, care deține funcția dezvoltării elementului tematic, prezentat anterior în *Andante*. El este preluat de toată formația coardelor și lemnelor, susținute de grupa de percuție. Într-o mișcare alertă, apare imaginea preluată din *Andante*, cu readucerea temei folclorice, alternată iarăși cu episodul mișcat, conturând dezvoltarea motivică.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmează pulsația temei folclorice și expunerea articulației mișcate la violini divisi și instrumente de suflat cu repere ritmice în angrenaj: cvartolete, triolete, pe fondul notelor lungi, ținute la cealaltă grupă de arco.

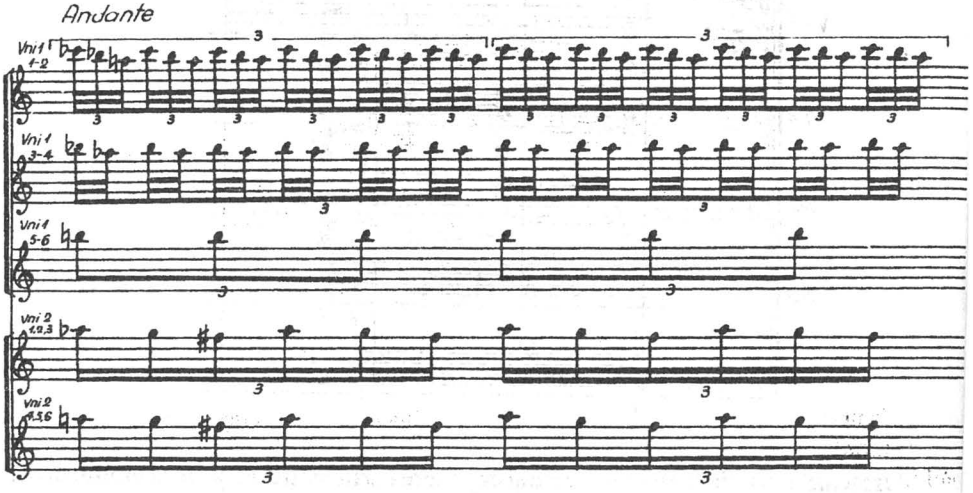
În continuare revine un nou episod, *Andante con moto cantabile*, cu apariția temei aproape complete la flaut, cu o pedală în pulsația trioletelor în orchestra tutti, cu schimbarea ritmului inițial din binar în ternar.

Își face apariția *Allegro*-ul cu un motiv nou, în aparență, construit însă pe același mers de secundă cu salt de cvintă, cu elemente de apogiatură, cu joncționarea ritmului de 9/8 cu 5/8; 3/8; 6/8. Totul duce la un episod cu juxtapunerea elementelor de natură izoritmică și aleatorică, în precizarea "Senza metro, possibile ad libitum", la violini divisi, harpe, basi și instrumente de suflat.

"Un poco agitato" conduce la preluarea fluxului sonor de către ocarină, susținută de vocile cimpoiului, clarinetului și a oboiului. Se realizează o polifonie distinctă, o divizare a stratului sonor, fiecare solist având linia sa. Vocea ocarinei este bogat ornamentată, într-un mod ce are alterate treptele a patra și a cincea. Reperele melodice instaurează un *Andante*, după care intră clarinetul cu o nouă temă, născută din apogiaturile inferioare, cu mers în secundă și ornamentarea cu tril a notei lungi. Cu relansarea ocarinei, flautului, cimpoiului și a altor instrumente se ajunge în următoarea secțiune - *Andante molto*, care, presupunem, este a doua în ciclu. Tema pulsează în intonațiile mersului de secundă la violini divisi și se punctează într-un procedeu izoritmic, care contribuie la dezvoltarea ei alertă, liberă.

Într-o expresivitate distinctă, din punctul dinamic inițial *pp*, se ajunge la mari densități sonore, într-un crescendo, amplificat de spații noi în orchestră cu accentuare în sforzando. Fluență vădește și materialul de susținere a temei, care merge într-un cromatism ascendent. Paralel are loc divizionarea izoritmică a figurilor cântate: triolete și duolete de diferite valori.

https://biblioteca-digitala.ro



Allegro scherzando este următorul episod (al treilea), cu funcție dezvoltătoare, în care melodia populară apare cu modul alterat. Secțiunea aceasta conține mai multe elemente de dezvoltare, la care se poate atașa și modelul motivului inițial la flaut și inversarea lui liberă ritmic la flaut piccolo. Tema populară este prezentată ca o dezvoltare cu elemente de dramatizare. Dacă, inițial, melodia este concepută prin articularea de pe dominantă, acum ea se prezintă într-o nouă ipostază, și anume: preluarea liniei melodice de pe treapta a șaptea. Acest amănunt îi conferă un caracter dramatic. Mișcarea este fluidă (indicativul este "Alla breve"). Dramatizarea se desfășoară pe fondul cvintoletelor, care expun motivul și inversarea lui la flauți. Este un procedeu de izoritmie și aici, la fel ca și dezvoltarea prin eliminare.

Un nou episod în re major, luminos, își face apariția, odată cu solo-urile pianului și campanellei, într-un *Allegretto* alert. Tema răsună prima dată complet, în toată frumusețea ei palpitantă.

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta este punctul principal al axei de rotaţie, cu pregnanta afirmare a ideii abordate. Este, totodată cea mai înaltă treaptă în procesul dezvoltării. Deasemenea se ajunge la o sinteză dintre tema susţinută anterior de clarinet, cu apoggiatura şi trilul pe notă lungă, prezentate acum oblic la clarinet bas, flaut şi flaut piccolo. Se produce astfel o divizare timbrală a spaţiului melodic cu imaginea pregnantă de bucolic şi pastoral. Două fraze descendente, în canon, încheie acest tablou mirific.

Urmează secţiunea a patra în *Allegro vivace*, o repriză a discursului iniţial, o reluare a pulsaţiei ritmice la grupa de percuţie, pe modelul căreia se produc schimbări. O mişcare cu mers de secundă şi elemente cromatice; în cuplu cu salt de cvartă mărită, se juxtapune în forma de scară cu un crescendo în tutti. Acest tablou se expune de trei ori, după care revine motivul grupului secundar. Din acesta se naşte o nouă mişcare, care se profilează în plină desfăşurare, deasemenea prin dezvoltarea motivică. Se face joncţiunea izoritmică în grupa lemnelor şi alămurilor, realizându-se o nouă ipostază, de joc. Este un moment obsesiv, cu amplificarea neîncetată a stratului sonor şi a dinamicii, ce se schimbă cu secţiunea "Poetico", prin includerea vibrafonului şi campanelli. Din punct de vedere tehnic se remarcă jocul cvartelor şi al procedeelor izoritmice, apărute ca licăriri luminoase în orchestraţie. De fapt aceasta nu este altceva decât partea mediană în discursul ultimei secţiuni, care conduce spre un nou segment, *Più mosso quasi una dansa arhaica*, scris meticulos, cu opulenţă izoritmică, unde se preconizează chipul pregnant al codei, cu diminuarea dinamicii, racordată la succesiunile modale ale vibrafonului şi campanelli.

Pe acest tablou răsună ultima dată quintesenţa tematicii muzicale, identificată cu tema populară în si major, concomitent cu suprapunerea temelor secundare.

În ceea ce priveşte construcţia, simfonia *Sub soare şi stele* este gândită în forma liberă de sonată. Ca procedee tehnice mai frecvente, compozitorul foloseşte suprapunerea modurilor, juxtapunerea polifonică a temelor, joncţiunea cu elemente izoritmice, dezvoltarea motivică.

Scrisă în anul 1987 *Musica dolorosa*, este destinată orchestrei mari, cu compartimentul percuţiei extins. Expresia decurge din sentimentele trăite odată cu pierderea unor persoane apropiate. Puternice emoţii tragice creează o încordare deosebită, care imprimă atmosfera partiturii.

În *Andante moderato, sempre strillare*, discursul debutează cu un bocet, o linie încredinţată la viori, flaut, oboi şi başi, care înaintează în paralel cu cantilena clarinetului, viorilor la distanţa de secundă mică. Se obţine, astfel un efect de profundă durere.

Tema principală se constituie din două elemente: primul - descris anterior şi care se desparte de al doilea cu frazele în "parlando, sotto voce" la timpani 1 şi 2, cu un uşor freamăt la cassa, cu divizionarea ritmului. Ceea ce se aude la timpani prezintă o desfăşurare sincopată şi tremolată.

Al doilea element al temei, o frază în trei măsuri, subliniată "strillare", înaintează cu intervale de secundă şi terţă descendente la grupele de suflători şi la violini.

Contrabaşii redau în "pizziccato" un fragment de frază palpitant, asemănător cu bătaia inimii. Este o perioadă de paisprezece măsuri, care se divizează în 5,5,4 şi se repetă cu scurtarea motivelor la tutti şi la percuţie.

Violele prefigurează un cânt "piangendo cantabile e con grande dolore", susţinute de violonceli.

https://biblioteca-digitala.ro

De la remarca "pocchissimo più mosso", cu schimbarea armurii în la minor, grupa arco duce o melodie cu caracter "piangendo", în dinamica crescândă, cu model de val. Este un început de dezvoltare, cu încadrarea instrumentelor noi, fagot, corn etc. Odată cu schimbarea armurii în mi bemol minor, încordarea se intensifică. Urmează diminuendo, pregătit pentru intrarea grupei cornilor şi violoncelilor, o frază, cântată la unison, cu tensiunea şi încordarea în creştere, cu o nouă alură de val. Se efectuează alternarea culorii prin suprapunerea modurilor:

După un sforzando, masa orchestrală realizează o scădere a sonorității, clarinetele readucând motivul de disperare şi durere, cu nona urmată de septimă mare şi replici de secundă mică la viole şi violoncelli. Se începe un nou val de dezvoltare, cu sonoritatea mai amplă, cu mărirea densității masei orchestrale, producând o intensificare motivică a sonorității. Melodica face salt la punctul cel mai înalt, atacându-l obsedant, de unde, apoi îşi preia avântul, cu intonațiile de bocet. Ajuns la gradul cel mai înalt al culminației, un fortissimo, amplificat în tutti, după o pauză generală, cedează locul sunetelor în Marcia funebre, auzite, parcă din depărtare, readucând imaginea tragicului prezent.

Pe un ostinato la contrabaşi, fagot şi timpani, în fa minor, cu solo-uri la flaut, oboi şi clarinet, curge o melodie gravă,al cărei nucleu ia naştere din intonațiile bocetului. Ea se brodează pe un model de cromatism în direcția descendentă cu oprirea pe sensibilă.

Din acest nucleu se naşte un nou crescendo (*Marcia funebre*, şi Emoțiile trăite). O melodie plină de durere, un cânt dureros ce duce spre "Più agitato", cu intrarea trompetelor şi a trombonilor.

O altă pauză generală semnalează apariția reprizei cu tema inițială la viole, contrabaşi şi clarinet. Cu suspinuri la viori şi flaut şi cu freamătul la cassa, timpanele îşi duc firul, care se topeşte fără putere, în plină stare tragică. În travaliul tematic compozitorul abordează tehnica dezvoltării variaționale, construcția întregii lucrări fiind un monociclu cu forma liberă de sonată, care are secțiunile clar divizate, motivul *Marcia funebre*, având funcția de dezvoltare.

Musica dolorosa este un poem-frescă, un monolit, scris dintr-o răsuflare; un poem simfonic emoționant, scris cu o mare forță expresivă, cu o măiestrie desăvârşită, prezentându-l pe compozitor într-o ipostază nouă. Este acea lucrare, în care talentul său s-a afirmat în toată plenitudinea.

Privind creația lui Ghenadie Ciobanu în ansamblu, nu putem să nu apreciem măiestria crescândă a compozitorului de la o partitură la alta, demonstrând un flux bogat de fantezie, în spiritul său componistic şi, paralel cu aceasta, un rafinament distinct.

Compozitor, interpret, profesor, o personalitate cu o mare forță spirituală, este un îndrumător al generației tinere, în ideea de căutare a căilor creatoare, de asimilare continuă a noilor limbaje şi tehnici.

Analizând sfera preocupărilor sale, observăm o atitudine profund implicată în problemele filosofiei, cu preponderență în latura ei etico-estetică, pe tărâmul lărgirii spațiului sonor.

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Brăiloiu. Viața și opera.

Emilia Comișel

Personalitate strălucită a secolului nostru, compozitor, cronicar, muzicolog, pedagog, folclorist, editor de colecții și de discuri, culegător de folclor, etnomuzicolog, Constantin Brăiloiu simbolizează nivelul de cultură al unui mare număr de români, după anii fierbinți ai Marii Uniri, când intelectualii, unii veniți de la studii urmate în centrele europene, își îndreptau privirile spre Occident, militând pentru o cât mai grabnică dezvoltare culturală și artistică.

Constantin Brăiloiu descinde dintr-o familie oltenească de înalți demnitari,[1] conducători de oști, ctitori de biserici și de alte instituții de stat, juriști străluciți, pedagogi, poeți, scriitori, atașați de popor și de credința strămoșească. Documentele atestă, încă din secolul XVI, rolul lor în stat.

Unul din membrii cei mai vestiți, prin dregătoriile înalte și pregătirea vastă, este Cornea Brăiloiu, ajuns Mare Ban al Craiovei, viețuitor în preajma Domnitorului Constantin Brâncoveanu, cu care se înrudea prin alianță. O altă ramură, mai veche, se trage din Barbu Brăiloiu, căpitan de oști, figură de mare importanță.

Nepotul lui Cornea, Constantin ("Costache"), intelectual renumit, jurist care a tradus *Codul* francez civil, *Codicele* lui Caragea [2] și alte acte juridice, donator de cărți rare din biblioteca personală, este numit profesor de drept și criminalistică la Colegiul Sf.Sava.[3] În 1936 donează "pe lângă ce a dat mai înainte, 12 volumuri din Sfânta Biblie, în limba franțozască, foarte frumoase".[4] Este mult timp Președinte al Marii Adunări Naționale, pentru care primește o diplomă de merit, în 1888. De la el ne-au rămas o culă și o biserică (în județul Gorj).[5]

Nicolae ("Nicolas"), fiul său, își face studiile în Franța[6] unde absolvă Facultatea de Drept și Literatură. [7] Alături de funcțiile juridice este cunoscut și ca om de litere; scrie versuri în revista *La Lanterne mondaine*. [8] Jules Brun,[9] poet apropiat de curtea Reginei Elisabeta, i se adresează, solicitându-i permisiunea să prezinte Reginei unul din poemele sale, *Aphrodite*.

Și Nicolae își trimite copiii la studii în străinătate, pe "Toto" - Constantin și sora lui, Madeleine (viitoarea soție a compozitorului Mihail Andricu). În 1905 copiii, împreună cu mama lor, Maria Lahovary, pleacă în Austria. Constantin este coleg cu pianistul-compozitor Clemens Kraus,[10] de la care aflăm că micul "Toto" avea o inteligență ieșită din comun, că uimea pe toți profesorii prin pregătirea superioară, prin cunoașterea excepțională a limbii franceze și latine (Burdet); de aceea era mutat într-o clasă superioară. Păstrăm de la micul "Toto", o scrisoare trimisă tatălui său, în 1907, din care aflăm de viața lui studioasă, când, deși locuia cu sora sa, trăia mai mult singur, de

https://biblioteca-digitala.ro

unde, poate, scepticismul care l-a însoţit până la sfârşitul vieţii.[11] Constantin moşteneşte de la mamă talent muzical, sensibilitate, delicateţe sufletească, dragoste pentru artă şi literatură, iar de la strămoşii îndepărtaţi, pasiune şi conştiinciozitate pentru muncă, ataşament faţă de pământul ţării şi de biserică. Cella Delavrancea povesteşte, mai târziu, de Toto, descriindu-i calităţile. În 1907 îl găsim în Elveţia, [12] la Vevey şi Montreux, unde îşi continuă studiile, iar în 1909 se înscrie la Institutul de muzică şi literatură *Adèle Thélin* de la Lausanne. Din 1912 până în 1914 studiază la Paris (după sfatul lui Enescu), cu André Gédalge, profesorul lui Debussy şi Enescu, renumit istoric al muzicii. Este coleg cu Milhaud,[13] Honnegger, Dukas. La profesor îl întâlneşte pe Maurice Ravel, vechi prieten al compozitorului român, Dimitrie Kiriac, pe care îl admira sincer. Încă din 1924, tânărul compozitor începe o corespondenţă cu compozitorul francez, pe care, după moartea lui Kiriac (1927), îl invită la Bucureşti pentru concerte.[14]

Etapa I

Cronicar muzical

În timpul studiilor, înainte de a împlini 18 ani, când îşi însuşeşte o vastă pregătire muzicală şi generală, Brăiloiu desfăşoară o activitate intensă de critic muzical, la Lausanne [15] şi alte oraşe (Vevey, Montreux, Neuchâtel şi Geneva). Din articolele sale înţelegem nu numai însuşirea profundă a compoziţiilor din vestul Europei, nu numai capacitatea de analiză şi sinteză, rezultat al unei minţi creatoare, dinamice, ci şi ideile novatoare şi dorinţa sa de a contribui la crearea şi dezvoltarea şcolii muzicale elveţiene, prin justeţea judecăţilor de valoare, prin sugestiile şi expunerea clară a concepţiilor sale estetice. Bogăţia şi diversitatea temelor prezentate în articolele sale (scrise într-o franceză impecabilă şi sugestivă,[16] sau în germană, într-un stil concis, de mare claritate, elevat, atrăgător) dovedesc sinceritatea tânărului cronicar, care urmărea cu curiozitate şi interes viaţa muzicală şi operele creatorilor din ţara gazdă. Repertoriul ascultat era foarte variat (muzică de cameră, lucrări aparţinând mai multor epoci, coruri mixte sau numai bărbăteşti, solişti vocali şi instrumentişti, de înalt nivel).

După debutul de compozitor, în 1914, cu piesa *Trois poèmes arabes*, criticii parizieni îl consideră "compozitor cu suflet de folclorist" [17] (Schaeffner), deşi în acel timp nu dorea decât să compună pentru a-şi împlini visul şi să-şi formeze o carieră frumoasă, pe care o pregătise atâţia ani, departe de ţară, departe de căminul părintesc, de cei dragi. La Lausanne trăia într-un mediu înalt, înconjurat de prieteni muzicieni, poeţi, interpreţi, cu care a corespondat mult timp, chiar după ce s-a întors în ţară: Ernest Ansermet (şeful de orchestră căruia Brăiloiu îi prezisese o carieră europeană în unul din articolele sale şi îi analizase creaţiile - puternic influenţate de Stravinski), Henri Stierlin- Vallon,[18] pianist-compozitor, coleg de Institut, Henri Duparc, un alt coleg compozitor pe care îl îndrăgise, îl vizita, comentau adesea operele timpului. Publică aproape săptămânal articole, primite cu interes şi cu plăcere de public şi de compozitori, unii din aceştia solicitându-i analiza lucrărilor lor;[19] nu rareori se lăsau influenţaţi de opiniile acestui tânăr, rapid maturizat datorită inteligenţei sclipitoare şi experienţei, prin trăirea directă a numeroaselor curente muzicale, unele contradictorii. Avea o mare preferinţă pentru şcoala muzicală franceză romantică şi pentru Debussy, a cărui operă o recomanda elveţienilor ca sursă indubitabilă de inspiraţie. Milita prin articole pentru apropierea de

https://biblioteca-digitala.ro

opera debussistă,[20] ca izvor și model de inspirație, având convingerea că muzica germană de după Wagner nu ar fi recomandabilă formării unei școli naționale. În același timp, sugera compozitorilor necesitatea inspirației din folclorul local, condiție sine qua non pentru dezvoltarea unei școli originale. Pentru că, știa el, "omul este produsul unui sol și reflexul unui cer".[21]

Criticul asista adesea la concertele ce se dădeau în diferite săli, în temple, la care participa un public bine pregătit, cu preferințe bine conturate. Dintre compozitorii preferați[22] făcea parte Beethoven.

În acel timp de nesiguranță și tulburări politice, veneau în Elveția din diferite țări, compozitori, dirijori, interpreți. Printre aceștia amintim pe Stravinski, "Marele Igor",[23] Nino Rossi, care urma Institutul d-rei Thélin, compozitor-pianist, Dna Cionea, românca, o apreciată cântăreață, dra Yvonne Văcărescu, colegă de Institut (sora viitoarei Președintă de Crucea roșie, europeană) etc.

Erau în atenția cronicarului acei compozitori cu aspirații spre un stil național.[24] Cu bucurie și o caldă efuziune anunța el reușitele acestora. De pildă: despre Volkmar Andreae scria: " Il s'est évadé de la patrie de Hans Sachs (...) et pour un quart d'heure, il déambule sous des cieux latins ...à des cieux de clarté, son orchestre a emprunté je ne sais quelle prestigieuse polychromie"[25]

În alte cronici remarca cu bucurie și pe alți compozitori: Dénéréaz, Pestalozzi, d-ra Peyrot etc. Despre ultima nota: "Il faut louer la justesse de ses proportions (quartet en *re* majeur), la sureté de son écriture, l'équillibre de ses sonorités. Une juvenile ardeur l'anime, un souffle romantique l'emporte. Sa beauté est dans ces choses" (*Tribune* 25.II.1913). Sau îi sesiza unui prieten admirat, Henri Stierlin-Vallon, "le toucher, en même temps doux et énergique pour jouer cette *Fantésie*. En plus, il possède une force physique partout également et net qui lui permet de dominer l'orchestre par l'éclat des grands accords vibrants de l'Allegro eroico" (2.III.1911). Despre Emile Blanchet, compozitor, scria cu entuziasm" "Figure en effet parmi les plus intelligents et les plus utiles pianists d'aujourd'hui. Ses facultés inventives surtout, qui sont remarquables méritent la plus grande attention et paraissent susceptibles de rendre à la musique des services appréciables. Ses exécutions d'oeuvres classiques et ses propres compositions (comme cette curieuse *Etude en fa*), attestent une étude obstinée des possibilités du piano et de la maine humaine" (*Tribune* 1918). Pe Ansermet îl numea "Nabucodonosor al șaisprezecimii".

Numărul mare de cronici (peste 75, între 1911-1918), ideile novatoare cu privire la rolul unor compozitori în istoria muzicii europene, îi demonstrează spiritul analitic, concepțiile estetice înalte, cunoștințele vaste obținute prin practicarea muzicii și capacitatea de a medita asupra viitorului acesteia.

El intuiește calitățile operei lui Stravinski, "marele Rus", și rolul pe care îl va juca în muzica europeană contemporană: " ... *Sacre du printemps*, pierre singulier de sa production, ouvrage d'une portée considérable, et dont l'influence sur les destinées de la musique a été décisive. Il avait fourni là son effort créateur le plus puissant, forgé de toutes pièces un langage nouveau, inventé un système musical imprévu, ouvert à l'art des sons des perspectives inesperées." (*Tribune*, 1919)

Rugându-l să-i analizeze compozițiile, D.Stierlin-Vallon îi oferă mai multe bucăți ieșite de curând de la tipar. Brăiloiu notează, într-un lung articol, din care spicuim câteva idei: "...posons d'abord que dans le présent envoi, deux de ses oeuvres que nous nous

https://biblioteca-digitala.ro

appellons essentielles: la *Sonate romanesque* et les *trois Etudes*. Mais, entre la juvenile facilité de l'une et la gravité des autres, quel frappant contraste! De leur attentif rapprochement ressort avec clarté l'importance du moment présent pour le jeune compositeur..." (*Tribune*, 1918).

În câteva articole indică precis scopul criticului muzical: "...Il importe que la représentation annoncée de <l'Histoire du soldat> ne soit pas une surprise seulement: voilà pourquoi ces lignes hatives esseirons d'indiquer la place que M.Stravinski occupe parmi les musiciens et la signification qu'il convient d'attacher à ses productions...". (*Tribune*, 1919)

Ca şi George Enescu, el observă funcţia muzicii pentru compozitor: acest extraordinar muzician, a cărui noutate (e vorba chiar de lucrările acestuia) izvorăşte dintr-un suflet nou, suflet robust şi febril, dintr-o fanatică nevoie de acţiune şi de contact continuu cu lumea şi evenimentul: "si j'ai bien compris, il ne faut point faire de la musique dans le but d'exprimer ses sentiments ou d'exposer des pensées, non plus pour le plaisir *artistique* d'en faire, mais à seul fin de s'aider à vivre et de mieux sentir que l'on vit. (On pourrait déduire de là avec quelque justesse que le talent d'un compositeur est en raison directe du plaisir qu'il prend à composer, et que ses dons seront d'autant plus remarquables que cette fonction de composer lui sera, je ne dit pas plus naturelle, mais plus nécessaire ou plus utile)".

Cu căldură şi profesionalism, tânărul compozitor distinge trăsăturile originale, elementele moderne ale limbajului, originalitatea, eleganţa stilului acelui coleg de Institut, Stierlin- Vallon, despre care am amintit, în acelaşi timp emiţând o constatare: "Il n'est point nécessaire de s'expatrier pour faire des études musicales complètes", referindu-se totodată şi la talentul interpretativ. Este remarcabilă admiraţia criticului pentru frumuseţea sunetului, pentru diversitatea ritmurilor, pe care le admiră nu numai la Stravinski ci şi la Stierlin, Blanchet etc.

Ansermet îi admiră inteligenţa şi gândirea profundă tânărului critic, care devenise "un oaspete drag obişnuit" în familia sa, discutând problemele muzicii contemporane. Şeful de orchestră, pentru studierea muzicii contemporane, alesese drumurile fenomenologiei, în timp ce criticul român alesese drumurile muzicologiei (cum scrie Ansermet într-un necrolog): "Muzica contemporană pune probleme. Metodele noastre de apropriere a problemelor pe care le pune muzica contemporană nu erau deci aceleaşi şi făcură obiectul unor lungi discuţii între noi. El era sceptic în privinţa rezultatelor posibile ale fenomenologiei şi, din păcate pentru mine, el a murit înainte ca eu să-mi fi terminat lucrarea". Mai departe scrie despre atitudinea tânărului compozitor şi critic faţă de muzica contemporană: "Depărtându-se de muzica savantă modernă, el încearcă, mai târziu, să caute în muzică mai întâi omul, în toată plenitudinea fiinţei lui afective, şi nu tehnicianul, intelectualul sau virtuozul." De la oamenii simpli, neinfluenţaţi de convenţii, "s-ar putea - zicea Brăiloiu -, opera o reînnoire a umanismului" (Idem).

Brăiloiu avea 19-22 de ani, şi, trăind în mijlocul acestor frământări, îşi punea întrebări cărora încerca să le dea răspuns (nedorind altceva decât să "servească" muzica, pe care o iubea cu pasiune, încercând să-i observe drumul atât de sinuos. Gândirea sa dinamică, adânc creatoare, îl ajuta să prevadă şi să formuleze teorii pe care istoria nu le-a negat mai târziu, despre soarta unor compozitori sau curente.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitor

Începând din perioada austriacă (1906-1907) Brăiloiu compune piese, adaptând versurile unor poeți locali la melodii de mare sensibilitate. Avea predilecție pentru muzica de cameră, de stil romantic, cu influențe din ce în ce mai puternice ale școlii franceze și îndeobște ale operei lui Debussy. Opera sa componistică nu era prea abundentă: lieduri cu acompaniament de pian sau de cvartet (cvintet) de coarde, mai târziu și de formații instrumentale mixte, poeme alcătuite din 2-5 mișcări, cum este *Fünf Wiegenlieder* (denumită în România "Cinci cântece de Crăciun" sau "Cinci cântece de leagăn"), pentru care primește (în 1933), premiul Cremer, sau *Trois poèmes arabes*, pentru voce și cvintet de coarde cu care a debutat în 1914, cântate uneori, în Elveția, cu acompaniament redus (de cvartet) sau incomplet. Din cele cca 80 de lieduri, unele încă necântate, o mare parte sunt transfigurări melodice ale versurilor celor mai valoroși poeți austrieci, elvețieni, francezi, germani, mai puțin români. De fapt, consider că nu deținem decât o parte din lucrările sale, unele fiind pierdute, sau păstrate parțial, altele, probabil, rămânând la anumiți prieteni. Era vremea când compozitorii erau influențați de lumea mitologiei. De pildă, câteva poeme, denumite *Noémis* sau *Acis le berger* (din care s-au păstrat numai 3 părți, deși în programele vremii sunt incluse cinci), sunt lucrări de dimensiuni mai mari, în care folosește formații de coarde mai ample sau coarde și instrumente de suflat.

Criticii elvețieni au remarcat în articolele lor calitățile acestui tânăr compozitor, forma concisă (care era "la modă"), eleganța stilului, frumusețea liniilor melodice, perfecta concordanță dintre mesajul poetic și melodie, perfecțiunea și simplitatea voită a orchestrației, talentul excepțional și concepția estetică evoluată, influența operei lui Debussy, Stravinski și, adesea, a lui Mussorgski etc.

Dintre poeții preferați amintim de Franz Toussaint (alese din volumul *Jardin des caresses*), cu care bănuim că se împrietenise, ca și pe Rainer Maria Rilke (căruia îi dedică un eseu, publicat în *Les écrivains célèbres*, în 1954), Jean de Moréas, Paul Verlaine, contesa de Noailles (pe care o vizitează la Paris, în timpul studenției), Trakl etc.

O parte din lucrările sale sunt programate regulat în concertele publice, unele organizate chiar de directoarea Institutului, și primite cu multă căldură și bucurie. Tânărul român fiind sincer apropiat de inima elvețienilor, lucrările lui erau așteptate și interpretate de cei mai mari interpreți: Rete Viret, Louise Rouilly etc.

Câteva lieduri inspirate de versurile unor poeți români (Șt.O.Iosif și Octavian Goga) se păstrează în formă schematică sau neterminate, deși au fost prezentate publicului.

Multe din liedurile pentru pian sau cu acompaniament au fost dedicate prietenilor sau unor apreciați muzicieni, ca spre exemplu D-rei Thélin, directoarea Institutului, cu care poartă corespondență pentru a-i transmite evenimentele muzicale din Elveția (sosirea lui Bartók, pentru a-și dirija lucrările) sau despre reușitele prietenilor cu care a petrecut atâția ani momente de delectare artistică. Alte piese poartă dedicații pentru D-na Collaer, soția muzicologului belgian Paul Collaer, cu care, în 1954, pune bazele unui cerc internațional de muzicologie, lui Vinès, pianistul extraordinar care atinsese înălțimi nebănuite; lui Henri Duparc, fostul coleg pe care îl vizita în casele lui din

https://biblioteca-digitala.ro

apropierea Pirineilor, unde îi executa lucrările proaspăt terminate; lui Ernest Ansermet pe care îl întâlnește și în anii de exil, Nino Rossi, pianistul- compozitor, de la care primește corespondență în anii de război și îl invită în țară pentru concerte etc.

Lucrările lui Brăiloiu, se înțelege, create pe un parcurs îndelungat de timp (între 1906-1907), sunt inegale, dar câteva sunt adevărate reușite care, deși compuse departe de țară, se integrează în curentul muzicii românești din acei ani, fiind înrudite prin concepție cu cele mai bune compoziții ale lui Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Mihalovici, Stan Golestan etc. Ele reprezintă o etapă bine caracterizată a istoriei muzicii românești, păstrându-și valoarea, pe lângă care suntem datori să nu trecem cu nepăsare, ci să le studiem, să le prezentăm publicului românesc, care le va aprecia, cu siguranță, ca și publicul elvețian și francez, din primele decenii ale secolului.

Organizator și fondator de instituții muzicale.

În 1918, Brăiloiu (avea 25 de ani) înființează, împreună cu Ansermet și Jules Nicati (viitorul director la Conservatorul din Lausanne), "Societatea independentă a compozitorilor din Geneva", cu scopul de a stimula creația națională, de a organiza concerte, în care să fie preferate lucrările care se impun prin adaptarea la un stil și o estetică națională. Multe din acestea fuseseră remarcate și de criticul român. În adevăr, începând din acel an, sunt programate regulat concertele de muzică elvețiană, printre care sunt incluși Stravinski și Brăiloiu.

Țin să subliniez un gest care semnifică, probabil, un prim pas al compozitorului spre activitatea sa de mai târziu - descrierea minuțioasă, cu un spirit ascuțit de observație, a unei petreceri a elevilor de la Vevey (orașul în care a învățat câțiva ani): *Fest der Kinder von Vevey*, publicat la Berna, în 1911. A mai făcut astfel de eseuri? Poate, dar eu nu am găsit. În realitate, sunt convinsă că moștenirea lăsată de Brăiloiu, și nu numai în arta muzicală, nu este cunoscută în întregime, ceea ce ne obligă la continuarea cercetărilor.

Etapa a II-a

Brăiloiu era occidental prin cultura complexă, român apropiat de lumea orientală prin talentul de povestitor, prin bogăția fanteziei.

În 1919 se întoarce în țară, cu care, însă, păstrase legătura sporadic, venind adesea în vacanță, unde găsea liniștea propice creației: la Constanța, unde trăia unchiul său Michel Șuțu, primul numismat român care, după mărturisirea dnei Lucia Brăiloiu, a participat până la adânci bătrânețe la congresele internaționale, la Costinești, la rudele (unde trăia familia Balș), la Sărulești (unde unchiul lui înființase un Orfelinat pentru copiii orfani de război, care purta numele primului copil adoptat, "Tibișoiu") etc. cum citim la sfârșitul unor compoziții.

În primii ani, se întâlnește cu rudele, cu prietenii, își revede compozițiile. Nu se gândea, cum ne spune Andricu, decât să-și continue cariera pentru care se pregătise atâția ani, departe de casă, departe de cei dragi. Mihail Andricu [26] și Cella Delavrancea îl povestesc cum își petrecea timpul acest tânăr, cu înfățișare elegantă, cu gusturi fine

https://biblioteca-digitala.ro

pătimaș admirator al unor compozitori (Beethoven, Bach, iluștrii compozitori de lieduri, Schubert și Schumann) al căror stil cameral și-l însușise cu multă dragoste, care știa să vorbească cu atâta pricepere despre compozitorii vremii și despre viitorul istoriei acestei arte a sunetelor. Andricu scrie într-un articol (cerut de mine în 1968, cu ocazia dedicării lui Brăiloiu a sesiunii științifice a Conservatorului de Muzică din București[27]), și publicat în volumul *Studii de Muzicologie*: cum acest tânăr, care acumulase în occident o cultură enormă, muzicală și literară, i-a explicat importanța școlii franceze, comparată cu cea germană, prima fiindu-i cea indicată ca model pentru școala muzicală românească. El îi devine prietenul cu care, mai târziu, se înrudește. Brăiloiu este descris în culori luminoase: avea gânduri și planuri înalte, greu de realizat. Deși arată că la sosirea în țară, tânărul compozitor nu dorea decât să compună, foarte curând discută despre planul noului său prieten de a face o Societate, în care să aducă pe toți compozitorii care aveau un vis comun: crearea și dezvoltarea școlii naționale de compoziție; cu experiența pe care o căpătase în Elveția, tânărul compozitor avea atunci 26 de ani și un bagaj enorm de cunoștințe.

O dată hotărârea luată, schițează un statut, iar la sfârșitul lui decembrie 1920, provoacă o întâlnire la Conservator, la care participă un mic număr de compozitori, se pun bazele Societății Compozitorilor Români (S.C.R.). Se citește răspunsul pozitiv al maestrului Enescu, de la Paris, căruia Brăiloiu îi scrisese pentru a primi președinția noului for artistic. Începutul a fost greu dar, datorită câtorva creatori, dornici să realizeze visul comun, elaborează statutul care prevedea: "să se ajute dezvoltarea producției muzicale românești, să se dea compozitorilor mijlocul de a-și executa și tipări lucrările, să se apere interesele lor de tot felul, dincoace și dincolo de hotare... Producție, reproducție, tipar, drepturi morale și drepturi materiale." Dar, observă el, "o viață muzicală adevărată cere creatori dar și executanți și public".[28]

Tânărul entuziast, convins de posibilitatea înfăptuirii visului comun, rămâne secretarul general al acestei Societăți, jertfind timp și sănătate și militând neobosit pentru realizarea mai multor obiective pe care le inclusese în Statut: educarea muzicală a publicului (care era dornic de cultură), suplinind, în articole și conferințe, lipsa literaturii muzicale în limbi accesibile; orientarea creatorilor pe un drum sănătos, enunțând principiile esențiale care trebuie să stea la baza unei școli naționale (aceleași idei le arătase și în numeroasele articole critice publicate în Elveția), îndrumarea și stimularea criticilor muzicali, indispensabili unei vieți moderne muzicale, elaborarea unui plan de cercetări științifice și a unei metode pentru culegerea muzicii populare, transcrierea și publicarea melodiilor, pentru a le pune la îndemâna compozitorilor, una din sursele de inspirație obligatorii pentru înfiriparea școlii muzicale naționale. În același timp, inițiază o procedură specială pentru popularizarea peste hotare a operelor românești, prin schimburi și prin organizarea unor concerte în diferite țări europene. Acum își pune în slujba țării sale inteligența sclipitoare, puterea de muncă conștiincioasă, talentul de analiză a fenomenelor, mergând până la esența lor, dragostea pasionată pentru muzică și dârzenia neștirbită întru realizarea unor acțiuni care necesitau atașament sincer, luptă neîntreruptă pentru a convinge și a stimula pe cei neîncrezători în izbânda împlinirii idealului comun: crearea și dezvoltarea unei școli naționale de compoziție.

Problemele erau dificil de realizat în acele "vremuri de prefacere grăbită și frământare" ("Societatea Compozitorilor Români", f.d.). Era necesară o voință de neînfrânt, atașament sincer, putere de luptă și de convingere pe care tânărul compozitor,

https://biblioteca-digitala.ro

călit în anii grei din timpul studiului, le deținea din plin. Primii patru ani după înființarea S.C.R. s-au scurs într-o atmosferă de neîncredere, de luptă acerbă pentru naționalizarea instituțiilor de artă, pentru stimularea creatorilor pentru că "anevoie se desluşeşte orânduirea muncii de orice fel, anevoie ţelurile spre care se îndreaptă fapta şi cugetarea. Se pare totuşi că precumpăneşte pe zi ce trece un dor de întoarnare spre noi înşine. Între străvechile amintiri pământene şi darurile străinătăţii moderne, parcă zărim o putinţă de împăcare... Voinţa celor ce au condus S.C.R. a fost să nu rămână asociaţia scriitorilor de note un teritoriu neutru, un organism "obiectiv", ferit de zbuciumul obştesc. Au căutat, dimpotrivă, ca, din legile şi din faptele sale să vorbească lămurit credinţa în puterea de înnoire a muzicii noastre... prin întoarcerea la melodia patriei... Şi statornicirea către o *estetică naţională* printre toţi compozitorii de la noi o dovedeşte acea a treia *Sonată* pentru vioară şi pian, care l-a aşezat pe Enescu însuşi în fruntea unei şcoli româneşti care îi lipsea. Dar preceptul estetic nu ajunge cum nu ajungea nici ajutorul material. Înflorirea unei arte originale, crescută organic din viaţa sufletească a întregului social, presupune o climă morală... De aceea este nevoie de "solidaritate prietenească întru creaţie". Nu numai printre creatori, ci între toţi cei legaţi prin arta lor, solidaritatea trecutului cu prezentul, a celor de sus cu cele de jos".[29] Cu asemenea gânduri a izbutit S.C.R. să fie ceea ce năzuia: "Un izvor de energie creatoare şi de viaţă".[30]

În toată această perioadă, Brăiloiu nu-şi pierde nădejdea, şi "cu o tenacitate feroce, îşi impune hotărât ritmul lui propriu în conducerea acestui organ de luptă, bătându-se pentru un inalterabil crez naţionalist... Scepticismul şi ironia lui nu-i înfrânează pornirea vijelioasă, simţul critic nu-i încetineşte combativitatea pe care nimic nu o descurajează"; de aceea, "să nu precupeţim admiraţia necondiţionată ce o merită însufleţitorul de frunte, secretarul neobosit al S.C.R., a cărui patimă pentru acţiune creşte pe măsură ce obstacolele îi răsar în cale." Cuvinte adevărate, pline de admiraţie pentru tânărul nostru compozitor care lupta, pentru a doua oară, dar acum cu mai multă dăruire, pentru fundamentarea unei şcoli naţionale de muzică, scria cronicarul Emanoil Ciomac, în 1931 ("Muzică şi Teatru", 15.I): "Dar acum, acest crez este mult mai complex: culegerea ştiinţifică, sistematică a muzicii populare, care constituie temeiul muzicii naţionale, condiţie **sine qua non** pentru asigurarea originalităţii acestei şcoli, dar şi al educaţiei muzicale, începând de la o vârstă fragedă, conform preceptului marelui profesor Kiriac: "cântec românesc în şcoala naţională românească"; orientarea creatorilor spre muzica franceză a secolului XIX-XX, singura adecvată sufletului latin al românului, căci retorica simfoniei post-clasice ar putea înăbuşi în vegetaţia ei contrapunctică şi masivul ei aparat orchestral, frăgezimea ingenuă a melodiei noastre populare şi bisericeşti."

Folclorist

Tot atât de mare este meritul lui Brăiloiu şi în domeniul ştiinţei folclorice pe care o restructurează - cum procedase şi colegul şi prietenul său de la Budapesta, Béla Bartók - căruia noi românii îi suntem recunoscători pentru importantele sale realizări în domeniul folclorului românesc: 3500 de melodii autentic populare înregistrate cu aparatul timpului, transcrise cu o ingeniozitate unică, clasificate şi publicate, la care se

https://biblioteca-digitala.ro

adaugă studiile introductive şi, parţial, popularizarea acestui tezaur spiritual al unui popor vecin şi prieten.

Dacă aruncăm o privire retrospectivă, dacă reconstituim stadiul de cercetare şi culegere a muzicii noastre populare, evidenţiind aportul uriaş al lui Dimitrie Kiriac, în orientarea culegătorilor amatori, cărora le oferă o metodă de investigaţie pe teren şi le formulează principiile călăuzitoare, Kiriac fiind considerat de Bartók şi de Brăiloiu "primul folclorist român", studiind activitatea şi realizările celui din urmă, vom înţelege în ce constă contribuţia acestuia la dezvoltarea ştiinţei folclorice româneşti: el fundamentează teoretic ştiinţa folclorului muzical, ştiinţă independentă cu legi proprii, îi defineşte obiectul, domeniul de cercetare şi metodele. Noua ştiinţă s-a născut - împreună cu alte ştiinţe sociale - din voinţa de a adânci anume probleme, înţelegând prin muzică populară "complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat într-un mediu ţărănesc dat, oricare ar fi originea şi stilul lor". Ca produs al obştei, "fapt social prin excelenţă", aceasta nu poate fi înţeleasă deplin dacă nu se studiază "odată cu fenomenele, condiţia fenomenelor şi filiaţia lor". Ca artă legată organic de realitatea umană, nu o vom putea înţelege "fără înţelegerea acesteia însăşi". Cu o intuiţie uimitoare, folcloristul sesizează relaţia dintre artă şi viaţă, prioritatea concepţiei despre lume asupra concepţiei muzicale: "Important este că o concepţie asupra lumii atrage după sine consecinţe extreme asupra concepţiei muzicale". (Adnotare pe o carte a lui Paul Becker intitulată *La musique, les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1929).

Studiul aprofundat al melodiilor populare, cu tehnici şi principii ştiinţifice, contribuie la elaborarea unei metode de cercetare, interpretare şi notare a fenomenelor muzicale. După clasificarea melodiilor populare, în care se ţine seama de funcţia şi trăsăturile lor specifice - metodă care a stârnit un larg ecou în ţările europene, după expunerea ei în Franţa, la Societatea Franceză de Muzicologie, al cărei membru devenise din 1926, pentru a-şi ajuta tinerii săi colaboratori, traduce câteva articole în care Bartók îşi detaliase părerile despre "Muzica populară românească" (între 1936-1937), publică prefeţe la câteva lucrări ale muzicienilor români şi colecţii de melodii populare, după care se ocupă de redactarea câtorva scurte monografii, conţinând material cules singur sau împreună cu prietenul său, sociologul Henri H.Stahl,[31] a căror tematică se referă la repertoriul genurilor rituale nupţiale şi funebre (*Ale mortului* din Gorj, 1936), la textele poetice ale cântecelor ceremoniale funebre, considerate "cele mai arhaice din poezia populară" (*Bocete din Oaş*, 1938).

Care era situaţia cercetărilor de muzică populară la noi? Dimitrie Kiriac îşi începe culegerile la sfârşitul secolului XIX. El elaborează o metodă ştiinţifică de culegere şi formulează principiile care trebuie să-i stea la bază. După câteva memorii trimise Academiei Române, în care explica importanţa cunoaşterii muzicii populare, expune chiar o metodă în care subliniază câteva tehnici de culegere (de preferinţă de la săteni sau alte medii sociale, înregistrarea cu aparate, notarea directă după auz fiind, în genere defectuoasă), scopul adunării acestui material şi valoarea lui estetică etc. Kiriac se gândeşte şi propune Academiei înfiinţarea unei "Societăţi de folclor", exprimându-şi convingerea că demersul său va găsi înţelegere şi va fi adoptat de toţi cercetătorii. În zadar "părintele folclorului românesc" (Bartók, Brăiloiu) cere să fie urmat., în zadar propune lui Brediceanu să renunţe la metoda lui empirică; Kiriac pune, teoretic, bazele celor două Arhive de folclor, de pe lângă Ministerul Artelor şi Cultelor, şi Societatea

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorilor. Ambele vor fi înființate după moartea inițiatorului și teoreticianul lor, în 1927 și, respectiv în 1928.

Arhiva de folklore

Înțelegând acum cerințele timpului, Brăiloiu renunță la compoziție, poate cu durere, și întemeiază o Arhivă de folklore, pe lângă S.C.R., în 1928. Ca și maestrul său iubit, plecat prea curând "din lumea cu dor/ în cea fără dor/ Din lumea cu soare/ în cea fără soare, și-ndărăt ne-ntorcătoare", își apropie câțiva tineri muzicieni: Ilarion Cocișiu, Hary Brauner, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel etc., filologi, sociologi și organizează o campanie de cercetări, cu care, adesea singur sau însoțit de Henri H.Stahl, cutreieră țara, mereu dornic să adune acele "perle" cu ajutorul cărora putea pătrunde în sufletul celor mulți, acelor oameni curați, puri, neîntinați de convenții, pentru care folclorul însemna viața lor. "Cu cât cânt/ Atâta sunt".

Preluând metoda înaintașilor (T.T.Burada și D.Kiriac), tânărul compozitor și muzicolog, ideologul S.C.R., restructurează folcloristica - cum procedase și colegul și prietenul său din țara vecină, Béla Bartók. Studiul celor câteva melodii culese, începând din 1928, de la românii din Basarabia asuprită și din Fundu Moldovei (aici împreună cu studenții de la Facultatea de Sociologie, conduși de profesorul Dimitrie Gusti), declanșează în gândirea lui creatoare idei novatoare, după meditația profundă asupra acestui tezaur de artă "prin excelență" social, care urmărea cunoașterea artei și sufletelor celor mulți, acelor geniali creatori care, grație unei memorii inalterabile, de-a lungul mileniilor, au purtat-o din generație în generație până la noi.

El folosește "eșantionarea" interpreților (a "informatorilor", cum numea el interpreții cântăreți, instrumentiști sau povestitori), pe categorii de vârstă, situație socială, sex etc.

Materialul adunat la Arhiva sa este apoi clasificat, după criterii variate, transcris - operație dificilă care necesită experiență, specializare, concepție științifică în analiza melodiei. Cere și el obiectivitate absolută nu numai în timpul culegerii dar și al analizei, transcrierii și interpretării, obligativitatea înregistrării cu aparatul vremii, fonograful, la care adaugă filmul și cinematograful. Înainte de a-și publica metoda *S.C.R. - Schița unei metode de folclor* (și în limba franceză: *Esquisse d'une méthode de folklore. Les Archives de Folklore*[32]) în 1931, la București și Paris, o prezintă la Societatea Franceză de Muzicologie de la Paris - al cărei membru devenise încă din 1926 - și are un ecou în țările europene, care se grăbesc să și-o apropie. Vuillermoz, criticul muzical francez, alături de alții, din Franța, Cehoslovacia, Bulgaria îl felicită, sperând că o vor prelua și în țările lor, subliniind ingeniozitatea folcloristului român.

Pentru a-și ajuta tinerii colaboratori, traduce câteva articole publicate, referitoare la muzica populară românească. *Despre bocetul din Drăguș* (1932), este primul studiu de referință, în care utilizează metoda statistică și tratamentul aritmetic. De altfel, mai mulți prieteni ai săi subliniază geniul geometric al folcloristului (H.Stierlin-Vallon, Samuel Baud-Bovy etc.). Totuși Brăiloiu atrage atenția specialiștilor să lucreze cu multă atenție.

Redactează, pe baza unor melodii culese de el, câteva volume reduse, cu profil monografic: *Despre bocetul de la Drăguș* (materialul a fost cules în cadrul cercetărilor

https://biblioteca-digitala.ro

monografice, conduse de profesorul Dimitrie Gusti); melodii şi texte din repertoriul funebru: *Bocete din Oaş* (1938) şi din repertoriul nupţial: din acelaşi an, *Nunta la Feleag* şi *Nunta din Someş*. Brăiloiu avea o preferinţă specială pentru genurile rituale, în parte excepţional conservate până astăzi, datorită atitudinii poporului faţă de rit, apreciate pentru vechimea lor, pentru conservarea unor elemente arhaice şi pentru valoarea lor artistică şi documentară. *Ale mortului din Gorj* (1936) prezintă numai textele unei specii a repertoriului funebru şi anume cântecele de ceremonie. După sugestia sa, textele sunt traduse în limba franceză de dna. Voronca şi I.Lassaigne (în 1943 şi ediţia a doua în 1947). În *Vicleiul din Tg.Jiu* (împreună cu H.H.Stahl) iniţiază notaţia sinoptică "pe trei coloane", tehnică ce n-a fost până acum adoptată nici de urmaşii săi direcţi, nici de alţi savanţi. Îmi permit să recomand muzicienilor care se ocupă de muzica bizantină de a utiliza cele două tehnici sinoptice de notare a muzicii, care ar contribui mai bine la descifrarea procesului de creaţie al acesteia.

În ultimul an, înainte de a pleca din ţară, elaborează un studiu literar despre versurile unui creator, versuri de război: *Poeziile soldatului Tomuş, din războiul 1916-1918*, apărut în 1943, în care urmăreşte o problemă pe care o desăvârşeşte abia după 16 ani, în *Réflexions sur la création musicale collective* (1959).

Înainte de publicarea metodei sale, Brăiloiu prezintă la seminarul de sociologie, în 1929, o conferinţă amplă, în care etalează majoritatea problemelor pe care le va urmări de-a lungul vieţii, cu răbdare, acumulând mereu un material documentar imens, adus din toate continentele.

Pedagog

În 1921 este numit profesor la Conservatorul de Muzică (şi titularizat în 1929, când are şi funcţia de director adjunct). Contribuie la înfiinţarea Academiei de Muzică religioasă de pe lângă Sfânta Patriarhie şi ocupă funcţia de director şi profesor de Istoria Muzicii şi Folclor religios. Pentru învăţământul secundar elaborează, singur sau cu alţi profesori, programe analitice, publică două articole despre scăderile metodei de învăţământ, redactează o colecţie de cântece împreună cu Vasile Popovici, fost profesor la Schola Cantorum de la Paris, se ocupă de culegerea folclorului din Basarabia şi scrie, împreună cu compozitorul Ion Croitoru, manuale de Muzică pentru clasele I-IV. În documentele rămase la soţia sa, am descoperit un material didactic bogat, lecţii pentru clasele I-VIII, un dosar cu melodii şi texte (cartografiate) şi o programă analitică, din care putem cunoaşte metoda sa ingenioasă de predare a modurilor şi ritmurilor populare în paralel cu cele din muzica occidentală.

De asemenea, s-a păstrat un *Curs de Istoria muzicii*, pe care, probabil, l-a predat la Conservator, care cuprinde teoriile relative la muzica *De la începuturi până la Beethoven*. Completat cu exemple muzicale şi adăugând capitolele lipsă până la contemporani, în presa vremii şi în conferinţele expuse la numeroase Instituţii (Conservatoare, Universităţi, Muzee) din ţară şi din unele centre occidentale, s-ar putea redacta un curs complet, necesar prin bogăţia ideilor şi concepţiilor personale din acest domeniu.

https://biblioteca-digitala.ro

Totdeauna Brăiloiu a avut idei interesante cu privire la importanța educației muzicale începând din copilărie, conform dictonului profesorului său iubit D.G.Kiriac și cu concepția sa despre valoarea muzicii pentru perfecționarea ființei umane.

Muzicolog și editor de discuri

Continuând să culeagă muzică populară, însoțită de ample informații auxiliare, ajunge, în 1943, să prezinte cea mai bogată colecție din Europa, care se adresează folclorului unui singur grup etnic. După primul contact cu folclorul românesc, folcloristul dotat cu "geniul metodei" propune o problematică complexă (procesul de creație, conceptul de folclor, studiul comparat a cărui abordare nu este posibilă - ca și în alte țări - fără o documentare largă, pe plan geografic, obligația încadrării fenomenelor folclorice naționale etnice) într-o viziune largă, universalizantă. În fiecare articol, în numeroasele convorbiri cu sociologul H.H.Stahl cu care a colaborat în multe deplasări în sate, discută despre teoria variantelor, grupate în variante individuale și colective, constante sau sporadice precum și comportamentul divers al informatorului față de tradiția orală. La principiile și tehnicile moștenite, adaugă tipurile de fișe "de observație directă", în două maniere; "auxiliare" grupate tematic (de creație, de estetică, de instrument etc.). Experimentul (folosit și de Bartók) este un eficient mijloc de cunoaștere a procesului de creație. Notarea sinoptică a melodiilor este îmbogățită teoretic (deși nu suficient). Deosebit de instructive sunt schemele de analiză a melodiilor, dezvoltate mai târziu, în ultimii ani de lucru. Dacă scopul studierii folclorului este sesizarea trăsăturilor specifice, ale unui popor, nu scapă din vedere să demonstreze și funcția umanistă a artei orale, mijloc eficient de înțelegere și apropiere a popoarelor. El susține combinarea metodei de observație cu completarea chestionarelor (pentru manifestări complexe), deși nu este de acord cu vechea metodă a chestionarelor utilizate de diletanți. (Din păcate, o bună parte din documentele culese de Brăiloiu și de colaboratorii săi, "zac" în subsolurile de la Muzeul Omului (Paris), fără a fi cunoscute de savanții francezi sau din alte țări.)

Milița Ilijin,[33] coregrafa belgrădeană, care l-a însoțit pe Brăiloiu în culegerea de la românii din Banatul sârbesc, ne-a lăsat o caldă și competentă descriere a metodei profesorului pe care, probabil, o vom publica mai târziu. În realitate, acei colaboratori care l-au văzut pe Brăiloiu la lucru, în București sau pe teren, au rămas cu amintiri neșterse, impresionați profund de comportamentul său cu țăranii, de înțelegerea și admirația pentru tot ce pornea de la acești talentați artiști, de modestia și omenia acestora, de bunăvoința cu care ne primeau în casele lor, ceea ce citim și în numeroasele scrisori primite de la informatorii săi din diferite colțuri de țară. Dintr-o scrisoare am aflat că prin 1949-1950 se gândea să scrie o monografie a lui Petcu, om de servici, administrator, om de credință care de multe ori era trimis în sate pentru a aduce la Arhivă interpreți cu care fie că făcea discuri, fie că îi înregistra experimental și la București.

https://biblioteca-digitala.ro

Discografie

Brăiloiu a fost preocupat de la începutul cercetării în sate, de găsirea unui mijloc pentru fixarea melodiilor, fonograful neoferind siguranţa menţinerii în timp. După ce încearcă să lucreze cu diferite Case de discuri din străinătate (Lindström, His Master's Voice, Columbia, Odeon), se opreşte în ultimul timp la Casa Mischozniki din Bucureşti pe care ar fi dorit să o cumpere dar nu avea suficienţi bani.

El editează câteva discuri de muzică populară autentică, grupate tematic sau regional, însoţite de explicaţii sau fără: Constantin Brăiloiu, *Antologia sonoră a muzicii populare româneşti Ţara Oaşului*, judeţul Satu Mare (5 discuri cu 12 piese vocale şi instrumentale, cu note în limbile română, franceză, germană şi italiană, cu colaborarea Ministerului Propagandei Naţionale. *Cântece de nuntă româneşti din Transilvania*). În 1935 editează, împreună cu Radiodifuziunea bucureşteană câteva discuri de muzică interpretată de câteva din cele mai reprezentative tarafuri din ţară, cu ajutorul mai multor Case de discuri. Unele melodii aparţin românilor din Timoc (Serbia), Ucraina, Basarabia.

Îşi găseşte timp să organizeze concerte şi spectacole pentru a strânge o sumă donată Franţei, contribuind astfel la ridicarea unui monument lui Claude Debussy.

În 1929 primeşte Ordinul "Legiunea de Onoare" din Franţa.

Susţine un număr considerabil de conferinţe la Radio, la diferite instituţii de cultură şi de artă din Bucureşti, Paris (începând din 1930), Praga, Budapesta, în oraşele din provincie, la Societatea franceză de muzicologie (Paris). Colaborează la Lexicoane străine (începând din 1924) publică sute de articole despre muzica savantă, română şi străină (în presa contemporană), este cooptat în comisii de examene, la Bucureşti, Cluj, Cernăuţi (Constantin Brăiloiu. *Opere*, vol.III), participă la Congrese internaţionale.

În 1935 publică o recenzie la volumul lui Bartók despre Colinde (*Weihnachts Lieder*).

Citind studiul despre *Patru muzicanţi francezi. Fauré, Debussy, Duparc, Ravel* (în 1935), în care face o analiză a operei acestor compozitori, cunoaştem o faţetă bogată a lui Constantin Brăiloiu, relevată parţial şi în articolele de critică publicate din 1911-1918, în Elveţia: şi anume un muzicolog cu orizont larg, cu o gândire creatoare personală. Vom avea ocazia să-i analizăm concepţia sa istorică, aceeaşi, amplificată cu experimentele folclorice, cu învăţămintele câştigate în timpul analizelor extrem de minuţioase ale melodiilor folclorice.

Şi alte popoare i-au recunoscut capacitatea artistică şi ştiinţifică, prin decernarea unor Ordine: în 1932, 1934, 1940, iar în 1946 devine membru al Academiei Române. Primeşte Ordine de Merit de la guvernul polonez şi cehoslovac.

Etapa a III-a

În 1934 savantul român este trimis în Franţa şi Elveţia pentru propagandă culturală, iar în 1944, consilier tehnic pe lângă Legaţia Română de la Berna. Se opreşte mai întâi în Franţa, la Paris, unde avea prieteni câţiva intelectuali, care activau în domeniul muzicii şi literaturii, şi prezintă o expoziţie de artă românească (pe care mai

https://biblioteca-digitala.ro

târziu o duce şi în Elveţia, în câteva oraşe mari). La Paris, apoi la Geneva şi Berna, susţine conferinţe despre folclorul şi muzica savantă a ţării sale, care sunt primite cu entuziasm şi mult interes. Brăiloiu devenise o personalitate cunoscută, reprezentant al unui popor care ajunsese la un înalt grad de civilizaţie şi artă, prin concertele organizate acolo, prin George Enescu, şi alţi compozitori români ale căror opere fuseseră executate la Paris şi în alte centre.

Arhiva Internaţională de Muzică Populară

La Geneva îl întâlneşte pe antropologul Eugène Pittard, directorul "Muzeului de Etnografie al oraşului Geneva", unde, în faţa unui public de specialişti, vorbeşte despre folclorul românesc şi despre "Institutul de Folclor muzical", ale cărui baze le pusese înainte de a pleca din ţară (vezi nota telegrafică primită din Bucureşti), adică despre cunoscuta (şi peste graniţă) "Arhivă de Folklore". După a doua întâlnire cu Pittard, într-un interviu amplu, Brăiloiu sugerează organizarea, alături de Muzeu, a unui centru bine utilat, a unei "Arhive Internaţionale de Muzică Populară" (A.I.M.P.), în scopul facilitării studiului de folclor comparat. Acţiunea era deosebit de importantă dar cerea o muncă titanică şi o inteligenţă puternică. De altfel, Brăiloiu, printr-o corespondenţă vastă cu specialiştii numeroaselor ţări europene şi extraeuropene, adună, în scurt timp, un material imens pe care îl clasifică, alegând piese reprezentative pentru fiecare gen şi grup etnic, după analize minuţioase.

Colecţia universală de muzică populară înregistrată

În 1948 propune la UNESCO editarea pe disc a unei Antologii universale, solicitându-i fondurile necesare, pe care le şi primeşte. La acestea se adaugă ajutoarele materiale ale Muzeului de Etnografie genoveză şi ale Fundaţiei Pro-Helvetia. Cu o muncă laborioasă şi extrem de fecundă, realizează *Colecţia universală de muzică populară înregistrată*, care conţine melodii de la 169 popoare şi populaţii, colecţie de importanţă capitală. Fiecare piesă este însoţită de date informative de cel mai mare interes, în franceză şi engleză. La editarea ei au contribuit prin sugestii şi încurajări, savanţii francezi şi elveţieni: André Schaeffner, dna Marguerite Lobsiger-Dellenbach şi Samuel Baud-Bovy. Materialele muzicale au fost culese începând din 1913 (Ferdinand Brunot), de cei mai importanţi cercetători: Daniélou, Claudie Marcel-Dubois, Giorgio Nataletti, Gilbert Rouget, Léon Algazi şi Brăiloiu (autorul colecţiei) pentru muzica românească şi parţial elveţiană (folclorul copiilor) şi pentru muzica spaniolă (1952). Melodiile au fost repartizate astfel: 6 pentru Asia, 1 pentru eschimoşi, 6 pentru Africa, iar restul, până la 40, Europa. Din cele 100 de discuri proiectate s-au editat numai 40, din cauza morţii premature a autorului (la 20 decembrie 1958).

Scopurile acestei colecţii sunt, după concepţia autorului: să salveze documentele muzicale preţioase; să pună în circulaţie ştiinţifică internaţională materialele muzicale comparative pentru un studiu larg; să faciliteze contactele de la ţară la ţară, prin intermediul muzicii populare. Importanţa imensă a acestei colecţii este de natură

https://biblioteca-digitala.ro

ştiinţifică, istorică şi socială. În adevăr, multe din piesele din colecţie s-au pierdut, altele sunt oferite specialiştilor pentru prima dată, ca şi publicului larg.

Paralel cu munca de selecţionare a melodiilor, cu o rară competenţă, mai cu seamă că deţinea puţine documente explicative de la aceste popoare, autorul colecţiei redactează lucrări pe teme variate, pe care le expune la posturile de Radio din Elveţia (de unde am reuşit să primim 26 de conferinţe). Textul acestor conferinţe ne înfăţişează un genial analist, preocupat să descopere nu numai trăsăturile specifice creaţiei orale a popoarelor, circulaţia şi caracteristicile procesului de creaţie individuală şi colectivă, dar şi sistemele şi legile care le stau la bază, circulaţia universală sau cvasi- universală a unor sisteme sonore (pentatonia răspândită pe tot globul) sau ritmice (aksak)ritmul copiilor (care, în ciuda diversităţii limbilor vorbite, are răspândire universală), sistemul ritmic giusto silabic (pe care l-a studiat numai în muzica românească dar este întâlnit şi la alte popoare). În aceste conferinţe de sinteză, Brăiloiu relevă legătura dintre poezia homerică şi cea balcanică, enunţând date noi despre ritmul aksak, despre răspândirea tipului de baladă cu aceeaşi tematică, având la bază credinţa în obligaţia sacrificiului unei vieţăţi umane sau animale, care să asigure dăinuirea unei construcţii (*Meşterul Manole*).

Se pare că savantul român a năzuit să elaboreze şi un studiu amplu despre polifonia populară - polifonia din muzica savantă nefiind considerată o invenţie a compozitorilor, ci preluată din muzica populară. În Arhiva de la Muzeul Omului (Paris) se păstrează un mare număr de fişe despre această modalitate de execuţie şi creaţie, a căror publicare ar scurta mult din drumul specialiştilor ce s-ar gândi să o studieze.

În căutarea *universalelor* din muzica orală, savantul ne informează despre circulaţia largă a unor genuri folclorice, a unor formule intonaţionale, a unor stiluri şi tehnici de interpretare vocală şi instrumentală.

Din aceste eseuri de sinteză avem mult de învăţat despre unitatea fiinţei umane şi a muzicii - care reflectă aceleaşi idei şi sentimente-savantul ne sfătuieşte mereu să fim prudenţi în generalizări şi să nu ne bazăm, în concluziile noastre, decât pe "fapte numeroase şi riguros verificate".

Adesea concluziile sale sunt sceptice, când îşi arată îndoiala că vom putea vreodată rezolva unele probleme, din lipsă de documente multiple sau referitor la tendinţa de a emite teorii insuficient fundamentate faptic, sau din cauza unei pregătiri defectuoase, când nu suntem capabili să sesizăm nici chiar trăsăturile folclorice ale propriului nostru popor.

Deşi în etapa anterioară investigaţiile pe teren reprezentau o muncă pasionată, acum nu mai are timp să se desprindă din multitudinea acţiunilor obligatorii, când trebuia să găsească şi resurse materiale pentru supravieţuire.

În corespondenţa sa citim despre nostalgia dureroasă de ţară şi de mediul ei rural, despre momentele dureroase la gândul că s-ar putea despărţi pentru totdeauna de ai săi. Numai în munca de toate zilele mai putea găsi aici, în exilul deliberat, ore de satisfacţie sufletească şi spirituală.

Om de ştiinţă şi poet, îşi căuta refugiul moral scriind axiome filosofico-muzicale, publicate în parte la Lausanne (1954) sau în adâncirea problemelor folclorice atât de dificile, pentru descoperirea legilor ce le conduc.

Acum abordează domenii la care nu se gândise nimeni înaintea sa: descoperă sisteme ritmice, sonore şi arhitectonice, cărora le trasează jaloanele esenţiale, teoretizează varietatea posibilităţilor de creaţie şi variaţie etc. Toate studiile din această

https://biblioteca-digitala.ro

perioadă sunt scrise în limba franceză (cu o singură excepție, *Die nationale Schüler*, 1956), studii pe care le-am grupat în: sisteme ritmice, sonore și versificație: *Le vers populaire roumain chanté (1954), Le giusto syllabique bichrone - un système rythmique propre à la musique populaire roumaine* (1948), *Le rythme aksak (1952); La rythmique enfantine* (1956); *Sur une mélodie russe* (1955); *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* (1955); *Pentatonismes chez Debussy* (1958); probleme teoretice: *Le folklore musical* (1959); *Reflexions sur la création musicale collective* (1959); *L'Ethnomusicologie* (1958) *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* (1958); *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales* (1954); *La vie antérieure* (1960); sociologie muzicală: *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan (Drăguș- Roumanie); Essai de sociologie musicale* (1960); diverse: *Leçons pour l'élève préféré* (1954); *La Mioritza.*

Câteva cercetări pe teren îi aduc un material nou și dorința de a-l studia și a-l publica. În 1952, împreună cu alți doi savanți (Marius Schneider și Mathos), face o investigație în Spania (în Asturii), fiindu-i încredințat studiul materialelor aduse de pe teren. Scopul era de a studia influența arabă asupra folclorului local și trăsăturile specifice creației spaniole. În 1946, se ocupă de folclorul copiilor din Geneva, înregistrând la Radio folclorul elevilor dintr-o școală genoveză, iar în 1955, face o anchetă folclorică la românii din Banatul Jugoslav, împreună cu cunoscuta coregrafă belgrădeană, Milița Ilijin și cu profesorul muzician, din același oraș, Milan Vlajin. Materialul cules îl încântă, aducându-i răspuns la multe probleme. Ceea ce l-a impresionat puternic este cântecul ceremonial funebru, o specie a acestui repertoriu, întâlnit încă în câteva zone din România. Milița Ilijin într-un articol entuziast descrie cu mult spirit de observație metoda de cercetare a profesorului.

Ca director al Arhivei Internaționale de Muzică Populară, Brăiloiu stabilește o discotecă a Muzeului, din care o mare parte a fost oferită de el, redactează un fișier al muzicii populare internaționale și obține de la UNESCO un substanțial ajutor care i-a permis publicarea Colecției universale de muzică populară înregistrată. Organizează întâlniri internaționale ale experților din Europa și America, formând o Comisie internațională din cei mai capabili etnomuzicologi cu care discută problemele fundamentale ale folclorului, definiția, principii de notare a melodiilor și a diferitelor sisteme ritmice, sisteme de analiză etc. În 1949 are loc prima întîlnire a experților la Geneva, la Arhiva Internațională, apoi la Paris, la Friburg, în Brisgau.

Cu banii primiți de la Pro-Helvetia gravează 10 discuri de muzică folclorică elvețiană și primele discuri de muzică internațională.

Cum nu a putut fi asociat permanent la A.I.M.P. din Geneva, Brăiloiu este invitat în 1948 ca lector și conferențiar la Centrul Național de Cercetări Științifice din Paris (CNRS) și director, împreună cu Jacques Chailley, al Seminarului de studii de etnomuzicologie al Institutului de Muzicologie, Sorbona. De asemenea, participă la lucrările departamentului de Etnomuzicologie de la Muzeul Omului (Paris), unde editează un set de 4 discuri de "Muzică populară românească" comentată, în 1950. În acest timp, are o activitate intensă și multilaterală dar obositoare: conferințe despre muzica populară și cea savantă românească, conferințe de sinteză pe materialul Colecției universale, transmise la posturile de Radio din Franța, Elveția, Belgia, conferințe-lecții la Conservatoare, Universități, Muzee ("de la Parole", de l'Homme, d'Ethnographie etc.)

https://biblioteca-digitala.ro

Autor de studii

Toate studiile savantului român adâncesc câteva probleme fundamentale ale creației orale, indiferent dacă se referă numai la muzica românească sau la muzica popoarelor de pe tot globul.

Analizând studiile savanților europeni, Brăiloiu relevă cauzele principale ale nereușitelor acestora, dintre care: lipsa unei documentări exhaustive adesea chiar necunoașterea trăsăturilor propriului folclor sau limitarea la arta unuia singur, considerându-se etnic, specific acelui popor ceea ce este practicat pe o arie geografică largă sau chiar universală. Analiza muzicii de tradiție orală dintr-o optică greșită, după principiile muzicii culte, considerarea acestei arte o formă degradată a celei savante; de asemenea, lipsa de rigurozitate în enunțarea ipotezelor și a teoriilor proprii artei orale, în dorința de a se ajunge la generalizări pripite, insuficient susținute de materialul faptic. S-a observat indiferența față de arta folclorică a altor popoare europene sau extraeuropene, sau chiar, adesea, disprețul față de aceasta. În timpul adunării și selecționării materialului pentru editarea Colecției universale, Brăiloiu constată că la multe popoare cercetarea științifică a tezaurului lor folcloric nu era decât în parte rezolvată și, de cele mai multe ori, era cules fără nici o metodă. De aceea începe lupta de lămurire prin corespondență cu specialiștii numeroaselor țări, dă sfaturi, sugestii, cu ajutorul acelei Comisii internaționale de experți, cu care discută în ședințe speciale, fie la UNESCO fie la AIMP (prima în 1945 la Paris, a doua la AIMP, în 1949).

În studiul despre *Ritmul copiilor*, a cărui origine se îndoiește că ar fi în repertoriul copiilor, constată, după descrierea și sistematizarea formulelor "prestabilite" răspândirea lui pe tot mapamondul, în ciuda diversității limbilor vorbite și a structurii acestora. (Mă întreb dacă această unitate ritmică nu este rezultatul unei epoci de naștere a limbilor, care treptat s-au diferențiat, după loc și trăsături psihice.)

Din analiza minuțioasă a sistemelor, rezultă, scrie el, un principiu comun: "tendința oricărei arte arhaice de exploatare exhaustivă a unei tehnici date".

În multe studii îl citează pe Bartók, pornind de la rezultatele lui (în muzica folclorică românească), amplificându-i teoriile, având acum un material documentar mai bogat și relevându-i meritele științifice incontestabile și cinstea ireproșabilă.

Este necesar să arătăm ce rol important a jucat concepția matematică și structuralistă în rezolvarea problemelor. La un anumit punct al analizei, savantul folosește matematica. "Sistemele nu furnizează creației decât materialele, chiar când cântecul este format numai din două sunete și un ritm de două durate, se prezintă un mare număr de posibilități, aritmetic vorbind... presupunând că instinctul de creație ar putea să fie colectiv, ar echivala, în acest caz, cu creația". Dar, se întreabă el cu o undă de nesiguranță: "dar poate ea exista?" și răspunde: "desigur, pentru că este". Dar "faptul că a dat naștere, în toată lumea, atâtor muzici aparent incompatibile, suscită îndoiala și ridică o problemă gravă; dar îi răspund matematicile". Și, continuă Brăiloiu: "vrem să ne amintim că enorm de multe probleme nu sunt încă studiate, că fiecare unitate adăugată unui număr de combinații le înmulțește în mod vertiginos, negurile se risipesc încet și, puțin câte puțin iraționalul devine logic".

https://biblioteca-digitala.ro

O idee a profesorului ne dă curaj să perseverăm în cercetarea și studierea folclorului, cu ajutorul căruia putem cunoaște sufletul creatorului și interpretului din mediile sătești: "Dacă preistoria muzicii nu este scrisă pe nici un papirus, ea se mai poate citi în cartea gândului".

Întreaga activitate științifică din această etapă reprezintă încununarea unei experiențe îndelungate pe teren și a analizei minuțioase a melodiei folclorice românești. Brăiloiu își însușise un material imens, o știință solidă a realităților folclorice din țară, de la care pleacă mai departe, lărgindu-și cercetările la o arie extrem de largă geografică și umană. El nu face comparații superficiale, pe baza unor ipoteze de lucru "de birou", ci a realității, ceea ce îi ușurează enorm înțelegerea celorlalte "limbaje" folclorice, deși nu avea o documentare largă a vieții acestora, deși materialul pe care îl adunase de multe ori provenea din culegeri amatoristice. Așa se explică atitudinea sa în scrisorile și circularele trimise culegătorilor din Europa și din alte continente. El cerea numai muzică autentică, fără intervenții personale, fără "îmbogățirea" lor armonică (cum se proceda de obicei, chiar în țara sa). Era, așa cum constatase, pe bună dreptate, Bartók, "cel mai bun cunoscător de folclor din Europa", deci poseda un material enorm de idei precise despre arta orală. De aceea, Brăiloiu, deși cunoștea eforturile romanticilor occidentali, militează împotriva ideilor și concepțiilor "albilor" (occidentali) privind supremația rasei albe și a supremației sistemului muzical pe care îl cristalizase de-a lungul secolelor.

Folcloristul român are o viziune clară despre folclor, despre legile intrinseci de creație și circulație, despre funcția socială profundă a acesteia, diferită de cea a muzicii savante, manifestând o atitudine de respect față de popoare și geniul lor artistic.

Să nu ne surprindă tonul lui, adesea ironic, chiar agresiv față de multe studii ale "albilor", în eseul de o profunzime marcantă, care denotă o înțelegere absolută a fenomenului oral românesc, încadrat în ansamblul universal, intitulat *Le folklore musical* (1949, Paris).

Toate studiile publicate în acești 14-15 ani, au fost scrise în franceză și publicate imediat ce erau terminate, având circulație în țările neo-latine. În *Le folklore musical*, găsim o trecere în revistă, printr-o filieră judicioasă, a problemelor capitale ale acestei științe, scrise într-o limbă clară, sugestivă, de mare accesibilitate, autorul părând că o dedică nu numai specialiștilor ci lumii întregi și iubitorilor de adevăr și de artă. Mă întreb chiar dacă aceste studii ar fi putut fi gândite, scrise și înțelese înainte de primele decenii ale acestui secol. Erau prea siguri oamenii de cultură vest-europeni că popoarele care nu au fost capabile să compună o Simfonie, nu au fost capabile nici de o creație personală și, mai mult, ca și în cercetările lor extraeuropene, exotice, considerau că în restul Europei (centrale și estice) nu există o artă populară demnă de cunoaștere.

Aici și acum, cu o claritate absolută, Brăiloiu analizează studiile care circulau, relevându-le scăderile, confuziile, greșelile. Astfel, cu modestia cunoscută, dar cu curiozitatea și competența omului de știință genial, și cu rezerva savantului care nu se depărtează de faptul viu, de concret, Brăiloiu nu se grăbește să emită teorii generale, decât după cunoașterea unui material bogat, cules de pe o arie largă geografică. Cu buna credință a omului de știință modern, el mărturisește adesea că unele aspecte ale problemei cercetate nu pot fi încă soluționate și că va trebui să se revină la ele. Alteori ajunge la concluzii sceptice, dar imediat ne mai dă o rază de speranță susținând că, dacă documentarea va fi lărgită la scară mondială sau dacă cercetările vor fi făcute cu mai multă rigurozitate și competență, vom reuși.

https://biblioteca-digitala.ro

Plecând de la experiențele sale în legătură cu o problemă esențială, *procesul creației* în folclor - temă centrală a artei de tradiție orală -, savantul român ajunge la sinteze superioare, în *Réflexions sur la création collective*, ca și în studiile despre sistemele ritmice și sonore, despre versificație - studiată paralel cu muzica -, în *La vie antérieure*, despre care notează într-o scrisoare: "scriu ceva despre începuturile muzicii" (1956). Pe baza unor argumente variate, Brăiloiu legitimează conceptul de creație colectivă... "et peut-être, la création collective est-elle précisément un de ces phénomènes naturels". Și "sistemele nu au autor și nici nu pot avea, și nu furnizează decât materiale; deci are loc aici o muncă creatoare". Este individuală? Și răspunde imediat: "s-ar putea". Dar "să nu ne înșelăm înțelegând prin aceasta că vom putea scoate din neant un **res facta** fără pereche", și Brăiloiu nu se gândește că ar fi util sau posibil să caute acest creator individual.

În creația orală el descoperă sisteme ritmice cu legi proprii - diferite de cele din muzica occidentală - cărora le delimitează jaloane esențiale, având la bază legi riguroase, inteligibile și inviolabile, sistematizând în tabele "toate virtualitățile teoretice"; dar nu se mulțumește cu atât ci se întreabă dacă "inventarul de ritmuri nu reprezintă decât un registru de virtualități teoretice" sau ele pot fi găsite și în muzică. Încheind studiul acestor sisteme ritmice (giusto silabic bicron, aksak, al copiilor) afirmă - ca și dialectologii structuraliști - că nu au autor. De altfel, toate studiile sale despre sisteme fac dovada unei gândiri inovatoare structuraliste. În tendința permanentă de a cunoaște adevărul unei arte atât de complexă și atât de superficial cunoscută, face eforturi uriașe pentru demonstrarea caracterului structural al artei, pentru evidențierea valorilor estetice și umane ale acestuia.

Vorbind despre "impermeabilitatea" spiritului occidental, savantul român, analizează unele studii, demonstrează ingeniozitatea și frumusețea tezaurului artistic al popoarelor, bogăția și complexitatea ritmurilor, formelor și structurilor. Altă problemă care l-a impresionat și pe care a început să o lămurească este universalitatea sistemului ritmic al copiilor și pentatonicului. Consider că sunt atât de multe idei și ipoteze în studiile sale, încât, numai adâncindu- le putem îndrăzni să mergem mai departe în lucrările noastre.

Este necesar să amintim o altă problemă, dragă savantului - în afară de polifonie, ale cărei numeroase specii se întâlnesc chiar în același grup etnic - și anume originea melodiei și a dialectelor muzicale (ale diferitelor grupe etnice). "Sunt motive serioase să credem că dialectele regionale, mai ales când urmează altora mai vechi, sunt temporare și marchează o epocă a istoriei sociale. În orice caz, fiecare dintre ele nu reprezintă decât stabilizarea unei combinații deosebite și adesea foarte ingenioasă a elementelor melodice și ritmice primitive... În trierea acestor elemente se manifestă darul creator al "inconștientului colectiv". Este vorba aici de o alegere colectivă și nu de o creație individuală, pentru că, în lipsa unui consimțământ general, aceasta și-ar pierde funcția și ar dispare. Atitudinea sa față de oameni, persistența la înregistrări și analize a anchetelor individuale și colective, bucuria care i se citea pe față, când descoperea piese de o frumusețe incredibilă - cel care venea cu o atât de bogată experiență în muzica savantă occidentală se interesa nu numai de muzica orală ci și de întreaga cultură populară, versuri scandate sau însoțitoare ale dansului și ale unor petreceri, sculptură în lemn, pictură pe sticlă ("ecou al îndepărtatului Bizanț"), de portul țărănesc, de obiceiuri, mai cu seamă însoțite de muzică și poezie. Descoperise aici, în mediul pur, locuit de

https://biblioteca-digitala.ro

oameni sinceri, respectuoşi şi continuatori ai unei vechi tradiţii, o bogăţie artistică şi umană mirifică, ce îi oferea satisfacţii sufleteşti şi mentale deosebite. Iubea cu patimă folclorul ţării sale şi era convins că acesta va avea darul şi puterea unei reînnoiri a şcolii naţionale de compoziţie.

Sarcina pe care şi-o asumase cerea, deci, o muncă asiduă, atât în folclor cât şi în pedagogie şi în muzicologie. Pentru învăţământul secundar şi comercial, redactează singur sau cu colegii, programe analitice, "Manuale de Muzică". De asemenea, susţine conferinţe în faţa cadrelor didactice, la Bucureşti şi în oraşele de provincie. Publică împreună cu Vasile Popovici - profesor la Schola Cantorum de la Paris, apoi cercetător de muzică populară, în satele din Moldova asuprită -, mare admirator al maestrului Kiriac, susţinător al folclorului din ţinuturile asuprite de vecinii din răsărit - o colecţie de cântece populare pentru elevi, preşcolari şi premilitari (1943).

În ultimii ani, am găsit printre documentele rămase la Lucia (soţia sa) amintitul curs de *Istoria Muzicii* "*De la începuturi până la Beethoven*". Contribuţie de valoare aduce Brăiloiu în problemele de Istoria Muzicii savante redactând un prim studiu de istoria muzicii, apărut la Bucureşti în 1935: *Patru muzicanţi francezi - Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, din care aflăm concepţia istorică a profesorului, ale cărui judecăţi de valoare vin de la un muzician care a trăit intens muzica epocii pe care o analizează (ultima parte a secolului XIX şi primele decenii ale celui următor). Previziunile sale în domeniu au fost totdeauna juste.

Extraordinara bogăţie şi varietate de idei, de învăţăminte originale incluse în studiile sale de valoare universală, îndeosebi cele din ultimii 15 ani, desfăşurând o muncă titanică, numărul considerabil de melodii înregistrate, salvate de la pieire sau uitare, înfiinţarea unor Instituţii - în 1918, "Societatea independentă a compozitorilor din Geneva"; în 1920, "Societatea Compozitorilor Români"; în 1928, "Arhiva de folclor" pe lângă S.C.R.; în 1944 "Arhiva internaţională de Muzică populară", pe lângă Muzeul de Etnografie al oraşului Geneva, "Cercul de etnologie muzicală", la Wégimont - les Liège în 1954. Elaborează "Schiţa unei metode de Folclor", publicată la Bucureşti şi Paris, în 1931, *Colecţia universală de Muzică populară înregistrată*, în 1951-1958 - reprezintă activitatea unui mare om de cultură român care a îmbogăţit patrimoniul culturii universale cu lucrări de înaltă valoare ştiinţifică.

Brăiloiu a fost precursor al mai multor ştiinţe, al criticii muzicale, al Şcolii naţionale de compoziţie, al pedagogiei muzicale, întemeietor al ştiinţei folclorice româneşti şi al etnomuzicologiei universale.

Constantin Brăiloiu, căruia îi aducem, cu recunoştinţă, un cald şi pios omagiu, face parte din acei savanţi ai lumii, ale căror rezultate, metode şi pasiune pentru aflarea adevărului trebuie să fie cunoscute şi luate pildă.

NOTE

1 Arborele genealogic al familiei Brăiloiu, primit de la Dna Mioara Berindei-Rosetti, nepoata savantului, pentru care îi mulţumim călduros. În scrisoare mi-a dat câteva informaţii despre unchiul său şi povesteşte, cu talent, o întâmplare hazlie din timpul studiilor la Conservatorul de Muzică de la Bucureşti, la ora de Istoria Muzicii şi la casa tatălui său de la Jugur.

https://biblioteca-digitala.ro

2 Redactorul *Codicelui penal* din 1851 şi autor de codice de legi, p.2, p.18, în Adunarea Camerei din 1851.

3 Colegiul "Sf.Sava", Ştefan Pop, Bucureşti.

4 *Revista pentru istorie, archeologie, filologie*, organ al Societăţii de Istorie, vol.III, partea I-II, Bucureşti, Instit. pentru Arte grafice Carl Göbel şi Inst. Basilescu, 1912. Articolul C.V.Obedeanu, *Lista Banilor Olteniei de la începuturi până la desfiinţare*, p.282-284.

5 Informaţie primită de la dl.Ion Sanda, preşedintele Centrului de conservare, culegere şi popularizare a muzicii populare.

6 Scrisoare de la Brancovan, pentru N.Brăiloiu, 1864, Paris.

7 Diplomă de la Facultatea de Drept, Paris, 1836.

8 Revista *La lanterne mondaine*, nr.5, Bucureşti, 1888.

9 Ibidem. Scrisoare adresată lui Nicolas Brăiloiu de Jules Brun, poet, traducător de versuri populare şi basme.

10 Cella Delavrancea, *Constantin Brăiloiu. Evocare*, în *Studii de Muzicologie*, Bucureşti, nr.2, 1970.

11 Mihail Andricu, *Amintiri despre Constantin Brăiloiu* în *Studii de Muzicologie* nr.2, 1970.

12 Jacques Burdet, *Un compositeur roumain à Lausanne*, în: *Revue de Musicologie*, 1978.

13 André Schaeffner, *Bibliographie* de C.Brăiloiu, Paris, 1978.

14 Constantin Brăiloiu, *Opere* (Oeuvres), III, 1974.

15 Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu*, în *Luceafărul*.

16 Mihail Andricu, *C.Brăiloiu. Evocare*, Bucureşti, *Amintiri despre C.Brăiloiu*, *Revista de Muzicologie* nr.2, 1970.

17 A.Schaeffner, *op.cit.*

18 *Tribune de Lausanne*, 20.II.1913.

19 *Tribune*... 2.III.1911.

20 Idem, 1918.

21 C.Brăiloiu, *Opere*, III.

22 *Tribune*... 1919.

23 *Tribune*... 1918

24 *Tribune*... 1919

25 *Tribune*... 2o.o2.1916

26 Andricu, *op.cit.*

27 Idem

28 *Opere III*, 344-345

29 C.Brăiloiu, *Opere, III* (p.340)

30 Idem, p.350

31 Henri H.Stahl - *Armintiri şi gânduri*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1978

32 *Schiţa unei metode*, 1931.

33 Articol Miliţa Ilijin.

Tabel bibliografic selectiv.

A. Lucrări de istoria muzicii:

- *Străinii despre muzica noastră*, în *Rev.Fundaţiilor*, 1939, nr.1 şi extras.

- *Les écoles nationales*, în *Les musiciens célèbres*. Ed.Mazenod, p.197-201; idem în *Histoire de la Musique*, sub direcţia lui Roland Manuel, II, *Encyclopédie de la Pléiade*. Ed.Gallimard, 1963, p.661-672.

- *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales*, în *Domaine musical* nr.1, t.2, 1954; idem *Opere* II, p.225-236.

- *Pentatonismes chez Debussy*, în *Studia memoriae Béla Bartók sacra*, Budapest, 1956, p.385-426, ed. 12; ed. 2, 1957, p.375-416; ed. 3, 1959, p.377-417; idem în *Opere* I, p.401-434.

- *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, Basel, în *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftliche Congress*, 1959; idem *Opere* II, p.131-165. *Coup d'oeil sur l'oeuvre de Claude Debussy*, în *Revue de musicologie*, vol.98, 1962, p.121-128.

https://biblioteca-digitala.ro

B. Lucrări de folclor şi etnomuzicologie:

- *Societatea Compozitorilor Români - Schiţa unei metode de folklore muzical (Esquisse d'une méthode de folklore musical)*, Paris, 1931.

- *Despre bocetul de la Drăguş, (Note sur la plainte du village de Drăguş)*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1932, 88 p.+ 19 planşe; idem, *Opere* V, p.115-194.

- *Extrait du rapport de la Société des Compositeurs Roumains*, în *Musique et chansons populaires*, Paris, Institut International de Cooperation Intéllectuelle, 1934, p.230-234.

- *Vicleiul din Tg.Jiu* (colab. cu H.H.Stahl), în *Sociologie roumanie*, t.1, 1936, nr.12, extras. Idem *Opere* B, p.281-331.

- *Nunta la Feleag*, A.F.X, 1938, idem *Opere*, V, p.79-90.

- *La musique populaire roumaine*, în *Revue musicale*, 1940, p.146-153. Idem *Opere*, III, p.120-134.

- *Les Archives Internationales de Musique populaire*, în *Bulletin mensuel des Musées et collections de la Ville de Genève*, mars, 1945.

- *Sur une ballade roumaine*, Genève, 1946, 1948, idem, *Opere*, p.331-338. *La Mioritza*.

- *Le giusto syllabique bichrone (Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine)*, în *Polyphonie*, 2-e cahier, 1948, Richard Masse, p.26-27. Idem *Opere* I.

- *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, Ed.Max S Metz, Paris, 1949, p.221-232, idem *Encyclopédie de la musique*, vol.2, Paris, Ed.Fasquelle, 1959, p.88-113 şi extras, idem în *Opere* II, p.19-131.

- *A propos du Jodal*, în *Kongress-Bericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Bâle, Bärenreiter, 1949, p.69-71.

- *Le rythme oksak*, în *Revue de musicologie*, dec., 1951, p.71-108, idem *Opere*, I, p.235-279.

- *La rythmique enfantine, Notions liminnaires*, în *Les Colloques de Wégimont*, 1954, p.64-96 şi extras; idem *Opere* I, p.119-171.

- *Le vers populaire roumain chanté*, în *Revue des études roumaines*, t.2, 1954, p.7-741, idem *Opere* I, p.15-118.

- *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, în *Mélanges d'esthétiques et d'Histoire musicales*, vol.I, Richard Masse, Paris, 1955, p.63-75; idem *Opere* I, p.281- 303.

- *Ethnomusicologie*, în *Précis de musicologie*, 1958, Paris, p.41-52; idem *Opere*, II, p.131-165, 1958.

- *Réflexions sur la création musicale collective*, în *Wégimont-lez-Liège*, III, 1958; idem *Opere*, II, p.205-223.

- *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie)*, 1929-1932, Paris, 1960, 164 p.; idem *Opere*, IV, p.93-258.

- *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, I, 1960, în *Opere* IV, p.187-203. Gilbert Rouget, *C.Brăiloiu, Problèmes d'ethnomusicologie*, Paris, Genève, Monkoff, 1979, XVIII p. 466.

- 5 volume de *Opere. Constantin Brăiloiu*, îngrijite de prof.Emilia Comişel.

https://biblioteca-digitala.ro

O prietenie exemplară în slujba idealului ştiinţific
Corespondenţa Constantin Brăiloiu - Walter Wiora (I) *

de Viorel Cosma

Corespondenţa particulară între doi oameni de ştiinţă îmbracă adesea valoarea de document istoric. Departe de a-şi revărsa efluviile lirice, sentimentale, dialogul scris devine limbaj de comunicare al ideilor estetice, schimb de păreri profesionale, mijloc de legătură intimă şi adesea oficială (în cazul participărilor la manifestări ştiinţifice) între două personalităţi de nivel internaţional.

Valoarea deosebită a corespondenţei dintre Constantin Brăiloiu şi Walter Wiora constă în faptul că ea acoperă perioada de exil a muzicologului român (1949-1958), adică exact etapa de ruptură cu patria, din ultima parte a vieţii, când izvoarele externe au rămas inaccesibile cercetătorilor români.

Manuscrisele autografe ale corespondenţei se păstrează în colecţia particulară a prof.dr.Walter Wiora, savantul încredinţându-ne o fotocopie la xerox de pe originale. Dacă Brăiloiu a apelat numai la stilou, în schimb Wiora şi-a dactilografiat aproape toate scrisorile, păstrându-şi copiile epistolelor. Cercetătorul german a ţinut să ne precizeze în clipa predării corespondenţei (1972) că scrisorile **nu** *sunt complete, unele aspecte intime dorind să nu le dezvăluie deocamdată. Acesta a fost de altfel şi motivul întârzierii publicării scrisorilor sperând că totuşi vom putea - după 35 de ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu - să comunicăm integral conţinutul epistolelor. Astăzi, presaţi de centenarul naşterii etnomuzicologului, am socotit că trebuie dezvăluită o prietenie exemplară şi o colaborare fructuoasă ce au rămas ascunse în chip nemeritat. Chiar cu unele mărunte "omisiuni", corespondenţa Brăiloiu-Wiora are o valoare documentară deosebită, capabilă să lumineze multe aspecte obscure ale activităţii savantului român.*

Cele 53 de epistole ale lui Walter Wiora şi cele 55 de scrisori ale lui Constantin Brăiloiu constituie un capitol esenţial din activitatea de maturitate a cercetătorului nostru, în ciuda diferenţei de vârstă (15 ani) dintre cei doi muzicologi. Spaţiul restrâns al revistei **Muzica** *neîngăduindu-ne să comentăm pe larg această corespondenţă, preferăm să lăsăm documentele să vorbească singure. Unele consideraţii preliminare le-am expus în cadrul comunicării ştiinţifice susţinute în cadrul Simpozionului de muzicologie de la Bucureşti cu ocazia centenarului naşterii lui Constantin Brăiloiu (septembrie 1993).*

Câteva date sumare asupra lui Walter Wiora socotim că merită să le prezentăm, spre a face mai uşor inteligibilă corespondenţa de faţă. Născut la 30 decembrie 1906 la Kattowitz, Walter Wiora şi-a făcut studiile teoretice la **Hochschule für Musik** *din Berlin (1925-1927)*

---

* *Ţinem să aducem mulţumirile noastre prof.dr.Walter Wiora pentru amabilitatea ce ne-a arătat-o, încredinţându-ne aceste documente inedite cu dreptul de publicare şi comentare fără nici o îngrădire materială.*

https://biblioteca-digitala.ro

și muzicologia la Universitățile din Berlin și Freiburg im Breisgau (1926-1936). A obținut licența de absolvire (Freiburg, 1937) cu lucrarea **Die Variantenbildung im Volkslied** *(Berlin, 1940) și doctoratul (1941) cu* **Die Herkunft der Melodien in Kretschmers und Zuccamaglios Sammlung** *(Bad Godesberg, 1953). Cercetător la Arhiva germană de folclor din Freiburg (1936-1958), W.Wiora a intrat în corespondență și a stabilit legături profesionale cu Constantin Brăiloiu, exact în anul morții etnomuzicologului român (1958), mutându-se la Kiel ca urmaș al prof.Friedrich Blume, la catedra de muzicologie, și director al Seminarului de Muzicologie al Universității. A condus Institutul de istoria muzicii* **"Herder"**, *comisia germană pentru UNESCO, și a fost președinte al Direcției Muzicii din Germania, profesor asociat al Universității Columbia din New York, vice-președinte la* **Gesellschaft für Musikforschung**, *profesor de muzicologie la Universitatea din Saarbrücken. Dintre lucrările fundamentale ale savantului german merită să amintim:* **Die deutsche Volksliedweise und der Osten** *(1940),* **Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpen ländlern** *(1949),* **Das echte Volkslied** *(1950),* **Der tonale Logos** *(1951),* **Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst** *(1957),* **Die vier Weltalter der Musik** *(1961),* **Historische und systematische Musikwiessenschaft** *(1972) etc. Cercetător meticulos al cântecului popular german și al creației populare din Europa de Est, W.Wiora s-a impus și ca un mare istoric al muzicii universale. Multe din ideile sale s-au cristalizat în contactul direct cu Brăiloiu, corespondența de față reflectând acest proces de geneză al teoriei etnomuzicologiei contemporane.*

Sugestiile pe care corespondența le oferă cercetătorilor moștenirii spirituale a lui Constantin Brăiloiu sunt extrem de prețioase și de numeroase. De la geografia călătoriilor și investigațiilor de folclor pe teren până la personalitățile cu care a intrat în contact de-a lungul ultimului deceniu de viață, corespondența Brăiloiu-Wiora rămâne o sursă de noi investigații, capabilă să redimensioneze personalitatea etnomuzicologului român.

1.

Confirmă primirea volumelor **Musica Aeterna**. *Trimite părerile sale metodologice la critica lui Danckert. Lucrarea despre* **Istoria timpurie a muzicii din Alpi** *nu a apărut. Arhiva din Freiburg este de acord să colaboreze la* **Antologia sonoră** *a lui C.Brăiloiu.*

Destinatar: BRĂILOIU, Const.M. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 13.VIII.1949 Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

Sehr geehrter Herr Brailoiu,

Sie haben mir durch die Übersendung Ihres musik-folkloristischen Aufrisses der Musica Aeterna eine grosse Freude bereitet. Die Arbeit steckt ja voll neuer Einsichten und Anregungen; ich bin dabei, sie nach der ersten Kenntnisnahme eingehend zu studieren.

Mit gleicher Post schicke ich Ihnen, wie versprochen, die methodologischen Überlegungen, die ich im Anschluss an die Kritik Danckerts angestellt habe. Sie sind allerdings vor 9 Jahren geschrieben worden, und manches würde ich jetzt anders sagen

https://biblioteca-digitala.ro

Die Schrift zur Frühgeschichte der Alpenmusik ist noch immer nicht erschienen, aber ich hoffe, sie Ihnen in wenigen Wochen übersenden zu können, desgleichen zwei andere Arbeiten zum selben Themenkreis. Leider habe ich von meinen früheren Veröffentlichungen gar keine Sonderdrucke mehr, da sie mit allen anderen Büchern dem Kriege zum Brandopfer gefallen sind. Am meisten werden Sie interessieren:

Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens (Jahrbuch für Volksliedforschung VII, 1941);

Die deutsche Volksliedweise und der Osten (Wolfenbüttel Berlin, 1940);

Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen (Jahrb. f. Volksliedf. VI, 1938).

Indessen könnte Ihnen unser Archiv dies und jenes überlassen, zumal gegebenenfalls ein komplettes Exemplar der bisher erschienenen fünf Halbbände unserer Gesamtausgabe deutscher Volkslieder. Auch sie sind ja eine Seltenheit geworden, denn im Verlage sind alle Reste der Auflage gleichfalls durch Bomben vernichtet worden. Prof. John Meier würde Ihnen die Bände als Tauschobjekt überlassen und bittet um ein entsprechendes Angebot von ausserdeutscher Fachliteratur.

Hinsichtlich unserer Mitwirkung an der von Ihnen geplanten Anthologie sonore hat er ja Ihrem Institut geschrieben. Unser Archiv ist bereit, mitzuwirken und geeignete Platten aus unseren Beständen auszuwählen. Aber da wir nur Kopien haben, keine Matrizen, müssten die Aufnahmen auf neue Matrizen umgespielt werden. Das könnte gegebenenfalls im hiesigen Rundfunksender geschehen.

Ich denke mit Freude und Dankbarkeit an die Genfer Tagung zurück. Empfehlen Sie mich bitte der freundlichen Hausgemeinschaft des Museums, besonders den Herren Pittard und Baud-Bovy, und seien Sie herzloch gegrüsst, von Ihrem

Walter Wiora

2.

Mulțumește pentru critica lui Danckert. Comunică acordul privitor la plata cheltuielilor necesare copierii plăcilor. Îl roagă pe W.Wiora să aducă discurile la Veneția și întreabă câte exemplare sunt necesare.

Destinatar: WIORA, Walter — Limba: germană
Locul și data: Paris, 21 VIII 1949 — Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

Lieber Herr Wiora,

Vielen Dank für Ihre hochinteressante Kritik der Danckerts- Chantani. Ich werde sie gewissenhaft durchstudieren. Es würde mich ausserordentlich freuen, die noch verfügbaren Bände aus dem Archiv zu bekommen, doch wird es mir sehr schwer fallen ein "Angebot" zu machen, denn leider bin ich für Handel und Industrie äusserst schwach begabt. Am liebsten möchte ich die Werke kaufen, doch falls Prof. Meier auf den Tausch besteht, wäre es für mich viel bequemer zu wissen, welche Bücher er aus dem Ausland

https://biblioteca-digitala.ro

wünscht. Vielleicht kann ich diese dann auftreiben. Was nun die Platten betrifft, übersendet man mir soeben aus Genf einen Brief Prof. Meiers, der Ihre Erklärungen ergänzt. Mit dem Kopieren in Deutschland und der Begleichung der Spesen sind wir hochaus einverstanden, umsomehr, als es Ihnen persönlich auf diese Art möglich wäre, in Ruhe eine Auswahl zu treffen und die Übertragung ohne Hast vorzunehmen. Einzuwenden wäre nur, dass bei diesem Verfahren die Übertragung noch einmal zu übertragen wäre und dass dabei das Original an Qualität einbüsst. Nun werde ich höchstwahrscheinlich im September nach Venedig kommen und ich glaube mich zu erinnern, dass auch Sie an dem dortigen Kongress teilnehmen wollen.

Wir würden uns also bei dieser Gelegenheit treffen, sodass es am besten wäre, Sie nähmen die Platten mit und wir nehmen das Nötige in Venedig vor. Das werden Sie am besten in Freiburg entscheiden. Prof. Meier fragt, wie viele Platten von uns gewünscht werden. Ich denke: wenigstens 4 Seiten, höchstens 8. Das hängt aber von der Anzahl der Beispiele ab, deren Verbreitung Sie für angezeigt halten. Bei der Wahl bitte ich Sie sehr, nicht nur den Wert, sondern auch (in zweiter Linie) die Stimme-Qualität der Sänger und die akustische Qualität der Aufnahmen zu berücksichtigen, denn mit diesen Platten gehen wir ja "hinaus ins feindliche Leben"... Hoffentlich auf baldiges Wiedersehen! Ihr sehr ergebener

Const.N.Brailoiu

3.

Călătoria la Veneția a devenit nesigură. De asemenea la Freiburg. Acceptă o prelegere asupra discurilor germane pentru **Colecția universală.** *Îi comunică stadiul pregătirii* **Colecției** *pe țări și număr de matrițe.*

Destinatar: WIORA, Walter
Locul și data: Paris, 1 IX 1949

Limba: germană
Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

Paris XV, 12 rue Olier 1.9.49

Lieber Herr Wiora, zwar weiss ich auch noch nicht, ob ich wirklich nach Venedig fahre (es kam einiges dazwischen), doch werde ich jedenfalls Paris sehr bald verlassen, sodass ich mich beeile, Ihnen zu antworten. Vor allem bitte ich Sie, Prof. Meier meine ergebensten Grüsse zu übermitteln und ihm mitzuteilen, dass es auch für mich eine grosse Freude wäre, ihn kennenzulernen. Bis Mitte Oktober wird sich eine Reise nach Freiburg kaum verwirklichen lassen, denn bis dahin werde ich bestimmt in Genf sein. Sogleich nachher aber werde ich versuchen, Sie in Freiburg zu besuchen: es wäre bestimmt die beste Lösung aller Probleme. Mit Ihrem Vorhaben, bis dahin eine Vor-Auswahl der deutschen Platten für die internationale Sammlung zu treffen, bin ich sehr einverstanden, und ich bin ausserdem ganz Ihrer Ansicht, dass auch alles andere (einbeschlossen eventuelle Kopien), besser ausfallen wird, falls wir es zusammen

https://biblioteca-digitala.ro

besprechen und ausführen könnten. Hoffentlich wird dieser Plan gelingen. Bis dahin, bleibe ich Ihr freundschaftlichst ergebener

Const.N.Brailoiu

Vielleicht wird es Sie interessieren, zu erfahren, wieweit die internationale Sammlung fortgeschritten ist und was bis jetzt fertig vorliegt:

Schweiz:	2	Seiten	(vorläufig)	Matrizen
Schottland	3	"	1	"
Eskimos	4	"	2	"
Rumänien	6	"	2	"
Spanisch Indien	5	"		
Tuaregs	3	"		
Russland vorläufig	2	"		
Peuls	1	"	5	"

Italien ist im Gang. Frankreich und Korsika werde ich sogleich nach meiner Rückreise studieren, zugleich mit Griechenland. Einiges erwarte ich aus Schweden.

4.

Legături cu Institutul din Regensburg. Sugerează ideea unei Antologii a muzicii populare germane. A primit imprimări de muzică flamandă de la Bruxelles. Mulțumește pentru Prospectul Societății franco-germane. Înainte de martie sau aprilie nu are speranța de a veni în Germania.

Destinatar: WIORA, Walter — Limba: germană
Locul și data: Paris, 27 XII 1949 — Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

Paris XV - 12, rue Olier 27.12.49

Lieber Herr Wiora, verzeihen Sie die späte Antwort! Und besten Dank für Ihre Mühe. Bezüglich des von Ihnen Mitgeteilten, möchte ich vor allem bemerken, dass ich in letzter Zeit über die Lage der Dinge im Regensburger Institut verschiedenes erfuhr. Von der Collection Universelle ganz abgesehen, ist, nach allen vor mir eingeholten technischen Erkundigungen, zu befürchten, dass die ganze Sammlung heute bereits schon verloren ist. Es wäre also vorerst dringend nötig, dass der Leiter des Regensburger Instituts - und zwar am besten im Radio - sich sämtliche Magnetophon-Bände anhört und Sie über ihren jetzigen Zustand untterrichtet. Erst nachher könnten wir diesbezüglich etwas entschliessen. Ihre Ansicht in dieser Angelegenheit wäre mir höchst erwünscht! Der Vorschlag betreffs Radio- München ist ausgezeichnet, und es wäre freilich das Beste, die aufgegebenen Platten abhören zu können. Wenn Sie sich über eine Sendung mit dem Radio einigen könnten, zeigen Sie mir bitte Tag und Stunde genau an, damit ich zuhöre. Andererseits wüsste ich ungefähr, wie es in Berlin steht. Ich glaube es wäre am wichtigsten, die alten Lothringer Lieder in die Coll.Univ. aufzunehmen, weil

https://biblioteca-digitala.ro

diese ja wahrscheinlich die ungewöhnlichsten Specimens deutscher Volksmusik darstellen. Das Umspielen auf Magnetband ist mir ganz recht (Spesen-Probleme wie Sie es wünschen). Was aber die Bewilligung seitens Dr. Westermann betrifft, wäre es meines Erachtens angezeigt, dass Sie so liebenswürdig wären, diese von ihm zu verlangen, denn ein Schreiben aus dem Ausland, und besonders in einer internationalen Sache, wäre, glaube ich, etwas unvorsichtig! Ihre Veröffentlichungen habe ich dankbar empfangen und werde ich baldigst aber aufmerksam studieren (denn bisher hatte ich keinen freien Augenblick dazu). Doch höre ich, Sie hätten einen längeren Aufsatz in den Mitteilungen der Schweizer. Gesellsch. für Volkskunde drucken lassen? Herzlichen Dank auch für das Prospekt der Deutschen franz. Gesellschaft. Ich muss sagen, dass es für mich persönlich eine grosse Freude ist, zu sehen, dass trotz dieser bitteren Zeiten, Deutschland wieder in Dingen der Kultur so mustergültig an der Arbeit ist und wenn ich Dr. Hamel irgendwie dienstbar sein kann, bitte ich ihm, sich ohne Weiteres an mich zu wenden. Sie werden ja so liebenswürdig sein, ihm dies, zugleich mit meinen besten Wünschen für sein Unternehmen, zu übermitteln. Denkt er nicht auch an eine Anthologie deutscher Volksmusik?

Empfehlen Sie mich bitte Dr. Meier. Ich bleibe Ihr freundschaftlich ergebener,

Const.N.Brailoiu

SS. Nächstens erhalte ich aus Brüssel Aufnahmen flämischen Volksmusik, die mir der Beschreiburg nach zu urteilen, sehr bedeutend scheinen. Vielen Dank an Radio München! Vor März oder April keine Deutschland-Reise in Aussicht!

5.

Îi comunică trimiterea invitației oficiale la Congresul de la Lüneburg. Referatul să dureze 15-20 minute. Seara va avea o întâlnire de lucru cu organizatorii.

Destinatar: BRAILOIU, Const.N. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 14 IV 1950 Manuscris autograf, dactilografiat

Colecția: Walter Wiora

Freiburg-Günterstal, den 14. April 1950

Lieber Herr Brailoiu,

der offiziellen Einladung zum allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongress in Lüneburg, die Sie gewiss erhalten haben werden, lasse ich die persönliche folgen. Ich würde mich herzlich freuen, wenn Sie kämen und ein Referat von 15 bis 20 Minuten übernehmen würden. Schallaufnahmen als Beispiele wären willkommen; Magnetophon und Plattenspieler stehen zur Verfügung. Wir hoffen auf eine starke Beteiligung der ausländischen Kollegen; Jaap Kunst, Emsheimer, Wolfram u.a. haben ihr Kommen bereits in Aussicht gestellt. Ich bin beauftragt, gemeinsam mit den Herren Blume und

https://biblioteca-digitala.ro

Osthoff die wissenschaftliche Vorbereitung des Kongresses durchzuführen und glaube, Ihnen versichern zu können, dass er erfolgreich wird.

Für den Spätnachmittag des Vortages (15.7.50) planen wir eine Zusammenkunft der engeren Fachgenossen der Musikalischen Volks- und Völkerkunde, um verschiedene organisatorische Fragen zu besprechen. Auch dazu möchte ich Sie freundlichst einladen. Sollten Sie selbst die Gelegenheit benutzen wollen, um auf Ihre Pläne hinzuweisen oder sie zur Diskussion zu stellen - um so besser.

In der Hoffnung, dass Sie kommen werden, grüsst Sie herzliche,

Ihr **Walter Wiora**

6.

Îl interesează problema tonalităţii. De asemenea îi comunică temele aflate în lucru (**Colecţia universală**). *A răspuns scrisorii prof. Meier.*

Destinatar: WIORA, Walter — Limba: germană
Locul şi data: 2 V 1950 — Manuscris autograf, în cerneală

Colecţia : Walter Wiora

2.5.50

Lieber Herr Wiora,

die "offizielle" Einladung nach Lüneburg ist noch nicht eingetroffen, doch habe ich mir das Datum gemerkt und danke Ihnen und den Herren für Ihre Aufmerksamkeit. Es wäre für mich eine wahre Freude, an der Versammlung teilnehmen zu können. Wird es sich tun lassen? Hoffentlich. Was ich dort vorbingen könnte, ist eine andere Frage. Ganz allgemein beschäftigt mich jetzt ein Problem, das man als: "Tonleiter, Tonvorrat, Tonart" bezeichnen könnte. Allerdings ist es sehr viel-umfassend und es wäre vielleicht dazu die Zeit zu kurz berechnet. Man könnte vielleicht etwas über die Collection Universelle, mit Beispielen (Beispiele auch für Thema 1, selbstverständlich!) vorführen. Sie wissen ja, dass ich es durchgebracht habe, die Sammlung von der UNESCO weiterführen zu lassen. In Bezug hierauf, antworte ich heute noch auf den liebenswürdigen Brief von Prof. Meier. Schon seit längerem, habe ich vor, Ihnen einiges über Ihren schönen Aufsatz über die Alpenmusik zu schreiben. Doch bin ich einerseits wirklich überbürdet, andererseits habe ich das Ganze doch noch nicht richtig verdaut. So möchte ich Ihnen vorläufig nur sagen, für wie wertvoll ich es halte, dass endlich diese Aschenbrödel-Wissenschaft der Folklore auf diese Art angefasst wird und wie dringend es mir scheint, das Nötige zu unternehmen, damit Sie nicht mehr anders angefasst werden könne. Mit Gottes Hilfe, mündlich mehr und bald.

Herzlichst Ihr

Const.N.Brailoiu

https://biblioteca-digitala.ro

7.

Precizări despre preocupările Arhivei din Freiburg și spicuiri din programul de viitor al secției de folclor. Despre Muzica Alpilor i-a trimis numai două, din cele patru, studii.

Destinatar: BRAILOIU, Const.N. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 6 V 1950 Manuscris, autograf, dactilografiat

Colecția: Walter Wiora.

Lieber Herr Brailoiu,

falls die Einladung aus Kiel inzwischen immer noch nicht eingetroffen ist, wird es in wenigen Tagen geschehen. Sie werden gebeten, während Ihres Aufenthaltes in Lüneburg Gast unserer Gesellschaft zu sein.

Ein Referat über Tonleiter usw. würde mich umso mehr reizen, als ich gerade einen Aufsatz "Ton und Musik" zu Handschins Buch "Der Toncharakter" fertigstelle. Aber noch wichtiger und wirkungsvoller wäre sicherlich ein Vortrag "Die Dringlichkeit folkloristischer Schallaufnahmen und die Collection universelle" mit einer reichen Folge erlesener Beispiele. Ich wäre bereit, Ihnen dafür 1/2 - 3/4 Stunde einzuräumen, und zwar in einer überschneidungsfreien Sitzung, also zu einer Stunde, in der keine andere Sektion gleichzeitig tagt. Würden Sie ausser einem Plattenspieler auch ein Magnetophon benötigen? Es stünde zur Verfügung.

Das Programm unserer Sektion wird reichhaltig werden; bisher sind acht Referate für ethnographisch-vergleichende Musikforschung angemeldet. Gerade in Deutschland müsser wir uns sehr anstrengen, diesen unseren Forschungszweig wieder hochzubringen. Sie kennen ja die personelle Lage, das furchtbare Vakuum auf dem Gebiete der aussereuropäischen Musik nach der einstigen Glanzzeit mit von Hornbostel, Lachmann, Sachs, Schneider usw.

Auch auf dem Gebiete der innereuropäischen musikalischen Volkskunde haben wir fast alle Spezialisten verloren: Schünemann, Huber, Drüner; und andere sind aus politischen Gründen aus der Bahn geworfen. Sie tun also ein gutes Werk, wenn Sie uns helfen, den daniederliegenden Forschungszweig wieder aufzurichten und ihm neues Ansehen zu gewinnen.

Von meinen vier Arbeiten zur Alpenmusik habe ich Ihnen nur zwei übersandt. Haben Sie die Schrift, die in Basel von der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde herausgebracht worden ist? Sollte sie Ihnen noch nicht zugegangen sein, so werde ich sie Ihnen schicken lassen, desgleichen halte ich meinen Artikel "Alpenmusik" in Blumes-Enzyklopädie für Sie bereit, falls Sie die Enzyklopädie nicht im Ganzen beziehen.

Ich grüsse Sie herzlich und freue mich auf das Wiedersehen in Lüneburg.

Ihr

Walter Wiora

https://biblioteca-digitala.ro

8.

Trimite ultimele informații despre Congresul de la Lüneburg. Invitația la Kiel s-a rătăcit în Geneva și a revenit la organizatori.

Destinatar: BRAILOIU, Const.N. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 26 V 1950 Manuscris autograf, dactilografiat

Colecția: Walter Wiora

Freiburg-Günterstal, den 26.5.1950

Lieber Herr Brailoiu,

Ich wäre für einen schnellen Bescheid bezüglich Lüneburg dankbar, da ich bis zum 6.6. das Gesamtprogramm der Sektionssitzungen zusammenzustellen habe. In der Anlage überreiche ich Ihnen das vorläufige Programm der Sektion III (im ganzen sind 6 Sektionen vorgesehen). Die gedruckte Einladung aus Kiel wird Sie hoffentlich inzwischen erreicht haben. Die erste Einladung ging unklugerweise nach Genf und wurde von der dortigen wohl auch nicht eben klugen Post mit dem Vermerk "abgereist" nach Kiel zurückgeschickt.

Herzlich grüsst Sie, Ihr

Walter Wiora

9.

Îl roagă să se uite peste referatul său de la Lüneburg, să vadă durata comunicării. Se vor vedea în curând la Paris. Îi comunică noua **adresă** *din Paris.*

Destinatar: WIORA, Walter Limba: germană
Locul și data: Genf, 31 V 1950 Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

Genf, 31.5.50

Lieber Herr Wiora,

herzlichen Dank für Ihren Brief. Soeben erhielt ich das Schreiben Ihrer Gesellschaft (doch die erste Einladung ist bis heute ausgeblieben). Ich habe geantwortet, dass ich höchst wahrscheinlich nach Lüneburg komme und bitte Sie also, mein "Referat" aufrechtzuerhalten. Nur möchten Sie mir unbedingt die **Dauer** angeben und, wenn möglich, mir auch kurz mitteilen, welche Punkte Sie besonders berührt zu sehen wünschen.

Kommt Natalie? Näheres, sobald in Paris.

Herzlichst Ihr

Const.N.Brailoiu

https://biblioteca-digitala.ro

Achtung! -: Paris XV
208, rue de la Convention (Teleph.: LECOURBE 9767)

10.

Amănunte despre Congresul de la Kiel și despre referatul ce urmează să-l prezinte C.B. Îi propune o întâlnire cu ocazia Congresului (participanți Emsheimer, Kunst, Baké, Seemann, posibil și Schneider de la Barcelona) spre a discuta probleme de tipărire a lucrărilor, ale cercetării etc.

Destinatar: BRAILOIU, Const.N. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 9 V 1950 Manuscris autograf, dactilografiat

Colecția: Walter Wiora

Freiburg-Günterstal, den 9.6.1950

Lieber Herr Brailoiu,

hoffentlich hat Sie nun beim dritten Anlauf die gedruckte Einladung aus Kiel erreicht. Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Zusage und habe Ihre Mitteilung unter dem Titel "Die Dringlichkeit folkloristischer Schallaufnahmen und die Collection Universelle" aufgenommen.

Leider ist die Zahl der angemeldeten Referate über alles Erwarten hoch (in unserer Sektion kommen u.a. hinzu ein Referat über lappische Kultmusik und eines über japanische Hofmusik, mit Demonstrationen auf der Mundorgel). Ich habe in unserer Sektion bisher 15 Referate auf 6 Arbeitsstunden zu verteilen und muss Sie daher leider bitten, sich auf **20 Minuten** (Referat einschliesslich Beispielen) zu beschränken. Ihre Mitteilung gehört zu den wenigen "überschneidungsfreien", d.h. in dieser Zeit wird keine andere Sektion tagen. Im Anschluss an Sie wird voraussichtlich Dr. Emsheimer, Stockholm, einige ausserordentlich bedeutsame Schallaufnahmen georgischer Mehrstimmigkeit darbieten; ich besitze eine dieser Platten und bin geradezu fasziniert.

Sie sind so freundlich, nach meinen Wünschen hinsichtlich Ihres Referates zu fragen. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Musikhistoriker erstaunlich wenig spüren, wie notwendig, ja vordinglich die Bergung und Durchforschung der letzten Reste aus den grossen mündlichen Traditionen sind, wünschte ich, dass Sie ebendies recht eindringlich betonen: 1) Es zeigt sich immer mehr, dass die mündlichen Traditionen zu einem beträchtlichen Teil in frühen Zeitaltern wurzeln und für lange Epochen die einzige, für andere eine wesentliche Quelle darstellen. 2) Die Ausdehnung der Zivilisations- und Kunstmusik Europas über den ganzen Erdball schreitet rapide voran, die Ströme des Weltverkehrs und der gemeinsam gewordenen Weltwirtschaft und Weltgeschichte spülen die letzten Reste der alten Traditionen mit unheimlicher Geschwindigkeit weg. 3) Darum ist die Schallaufnahme jener Reste dringlicher als alle anderen musikhistorischen Aufgaben und alle Ausgrabungen dauerhafter archaischer Kulturgüter in Stein und Ton (Es ist dringlicher archaische Tonstücke zu sammeln, als

https://biblioteca-digitala.ro

archaische Tonscherben - könnte man sagen, mit Tonstücken Musik meinend und mit Tonscherben irdenes Material). 4) Von solcher Einsicht bewegt, veranstalten Sie mit UNESCO die COLLECTION UNIVERSELLE. 5) Einige Beispiele, besonders solche ältesten Stiles, z.B. Eskimo. (Ein Schallplattenapparat steht natürlich zur Verfügung. Auch ein Projektionsapparat).

Am Vorabend des Kongresses (15.7) würde ich mich gern mit Ihnen und einigen engeren Fachgenossen, wir Emsheimer, Kunst, Baké, Seemann (vielleicht kommt auch M. Schneider aus Barcelona), gemütlich zusammensetzen und einigen Vorschläge zur Diskussion stellen, welche Möglichkeiten einer gemeinsamen Schriftenreihe und andere organisatorische Fragen der Vergleichenden Musikforschung betreffen. Vielleicht essen wir gemeinsam zu Abend und bleiben anschliessend bis zum Beginn einer allgemeinen zwanglosen Abendstunde also bis nach 20,30 Uhr zusammen. Sie erhalten noch Bescheid darüber, spätestens auf dem Kongressbüro bei Ihrer Ankunft. Um 15 Uhr nachmittags findet übrigens eine Beratung über organisatorische Fragen der Musikalischen Volkskunde in Deutschland statt. Ich freue mich auf das Wiedersehen mit Ihnen und grüsse Sie herzlich. Ihr

Walter Wiora

11.

Are dificultăți cu pașaportul și vizele. A primit banda de magnetofon de la Prof.Meier.

Destinatar: WIORA, Walter
Locul și data: 24 VII 1950

Limba: germană
Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

24.7.50

Lieber Herr Wiora,

tief betrübt musste ich im letzten Augenblick auf die Reise nach Deutschland verzichten. Aus den erhaltenen Drucksachen habe ich geglaubt, entnehmen zu dürfen, dass die Passschwierigkeiten auf das Geringste reduziert würden. Das war aber nicht so und als ich das französische Ministerium des Äusseren bitten wollte, einzugreifen, war es Samstag und 14. Juli ("quatorze Juillet"). Montag danach wäre es schon zu spät gewesen. Das tut mir nun umsomehr leid, als ich mich auf diese Reise sehr gefreut und alles sorgfältig vorbereitet hatte, und als ich andererseits aber gut begreife, daß ich Ihnen und den Kongress-Organisatoren durch meine Abwesenheit die Arbeit nicht erleichtert habe.

Ich bitte Sie alle, mir nicht böse zu sein. Ich persönlich habe mich schon in diesen bitteren Zeiten gewöhnt, mich mit vielem derartigem abzufinden.

In aller Freundschaft, Ihr

Const.N.Brailoiu

https://biblioteca-digitala.ro

Das Magnetophon-Band habe ich erhalten und werde Prof. Meier schreiben, um es zu bestätigen und mich zu bedanken.

12.

Regretă că nu poate veni la Congresul din Kiel. Îl roagă să scrie un articol la **Acta Musicologica.** *A făcut o călătorie pe Mosela și Rhin, i-a cunoscut pe Rivière și Maget. Îl anunță de organizarea unui mare Congres al* **Verein für Volkskunde** *în anul viitor.*

Destinatar: BRAILOIU, Const.N. Limba: germană
Locul și data: Freiburg-Günterstal, 9 VIII 1950 Manuscris, autograf, dactilografiat

Colecția: Walter Wiora

Freiburg-Günterstal, den 9.8.1950

Lieber Herr Brailoiu,

auch mir tut es herzlich leid, dass Sie nicht haben kommen können. Sowohl die Verhandlingen unserer Sektion III, als auch die Sonderkonferenz über die notwendige Reorganisation der Musikalischen Volkskunde in Deutschland waren lebendig und ergiebig. Einen kurzen Bericht füge ich hier bei. Vielleicht können Sie ihn irgendwie verwerten; für das Mitteilungsblatt der CIAP habe ich das gleiche Schreiben an Herrn Foundoukidis übersandt.

Soeben ist eine systematische Untersuchung über das Wesen des echten Volksliedes von mir erschienen. Ich habe mir gestattet, Ihnen durch Drucksache ein Exemplar zu überreichen. Sollten Sie Gefallen daran finden, so wäre ich Ihnen dankbar, wenn Sie sie in irgendeiner Zeitschrift (vielleicht Acta musicologica?) anzeigen und würden.

In der vorigen Woche habe ich an einer Mosel-Rhein-Fahrt französischer und deutscher Volkskundler teilgenommen und dabei unter anderen, die Herren Rivière und Maget kennengelernt.

Hoffentlich ergibt sich die Möglichkeit, dass ich im Dezember an der geplanten Fortsetzung der Beratungen über Notation teilnehme. Herr Rivière bot mir in sehr freundlicher Weise an, für eine Unterkunft zu sorgen.

Die Fahrt war nicht nur genussreich, sondern über Erwarten reich an menschlicher und sachlicher Erfahrung, und ich habe den Eindruck, die Deutschen und Franzosen sind sich hier wirklich nähergekommen.

In nächstem Frühjahr beabsichtigen wir, einen grossen Kongress des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde abzuhalten. Sollten Sie zu diesem Zeitpunkt (April, Woche nach Ostern) nach Deutschland kommen können, so würden wir das natürlich aufs Wärmste begrüssen.

Ich wünsche Ihnen schöne Ferienwochen und - alles Gute.

Herzlichst

Ihr Walter Wiora

https://biblioteca-digitala.ro

13.

Îi propune colaborarea cu conferințe la posturile de radio din Geneva și Basel. Cere precizări despre viitorul Congres din Germania. În decembrie se vor întâlni la Geneva și cu Baud-Bovy. Întreabă dacă s-a tipărit referatul de la Lüneburg.

Destinatar: WIORA, Walter — Limba: germană
Locul și data: Paris, 20 VIII 1950 — Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

208, rue de la Convention - Paris XV 20.8.50

Lieber Herr Wiora, für Ihren Brief und Ihre Arbeiten, wärmsten Dank! Die Sendung hat mich zugleich erfreut und beruhigt. Ich fürchtete sehr, Sie würden mir lange zürnen. Ich schreibe sofort nach Basel, um anzufragen, ob die Acta zugänglich sind. Jedenfalls könnte ich hier etwas in der Revue de Musicologie anbringen. Haben Sie etwas in der Schweizerischen Musikzeitung vorgesehen? Die Schrift über das echte Volkslied werde ich in kürzester Zeit in Angriff nehmen, die anderen, über die Alpen werde ich nochmals aufmerksam durchnehmen (ich hatte sie schon einmal in der Hand). Diesbezüglich möchte ich Ihnen mitteilen, daß ich soeben aus Genf zurückkomme, und daß wir dort einen Plan für Vorträge im nächsten Studienjahr aufgestellt haben. Zwei davon sollen zwischen dem 15. Okt. und 15. Nov. (an Samstagen) stattfinden. Möchten Sie einen (womöglich über die Alpenmusik) übernehmen? Zwar kann Ihnen das Archiv nur 50 fr. anbienten, doch würde das Genfer Radio für eine gekürzte Version noch 75 fr. hinzufügen, und vielleicht haben Sie auch im Baseler Radio eine Möglichkeit, zu sprechen. Bitte antworten Sie mir sobald nur möglich.

Ich will bestimmt an Ihrem Frühjahreskongress teilnehmen und werde diesmal meine Massnahmen beizeiten treffen. Nur würde ich Sie bitten, mir die Zone anzugeben, in welcher der Kongress stattfinden soll, und mir eine richtige Einladung zukommen zu lassen.

An der Konferenz im Dezember werden Sie also bestimmt anwesend sein! Wir haben in Genf mit Baud-Bovy darüber gesprochen: vielleicht haben Sie schon dorther unseren Brief erhalten?

Also bis auf Weiteres mit herzlichen Grüssen, Ihr

Const.N.Brailoiu

Werden die Lüneburger Referate gedruckt? Einige davon (Emsheimer, Hoerburger, Salmen, Seemann) würden mich besonders interessieren.

https://biblioteca-digitala.ro

14.

Solicită precizări despre conferințele la Radio-Geneva. Se oferă să-i facă traducerile în franceză. Comentează teoriile despre noțiunea de "tonalitate", de "caracter tonal".

Destinatar: WIORA, Walter
Locul și data: 28 VIII 1950

Limba: germana
Manuscris autograf, în cerneală

Colecția: Walter Wiora

28.8.50

Lieber Herr Wiora, Ihren Entschluss betreffs Genf würde ich lebhaft bedauern, wenn das, was Sie schreiben, Ihr letztes Wort wäre. Es scheint mir umso wünschenswerter, dass Sie im November kommen als ich 1) nicht sicher bin, ein anderes Datum erhalten zu können; 2) weil dann zwei Vorträge einer nach dem anderen stattfinden sollen; 3) Ihr französisch nichts zur Sache tut (ich kann ja übersetzen, sodass Deutsch zulässig wäre) und 4) wir bei dieser Gelegenheit Ihre Arbeiten eben ausführlicher miteinander "besprechen" können. Ausserdem weiss ich nicht genau im voraus zu welchen Zeitpunkten ich in der Schweiz sein kann. Und **Guid de Lutetia**, oder **What about Paris**, Baud-Bovy würde Ihre Abwesenheit nicht verzeihen!!

Ich weiss noch immer nicht, ob ich Ihren Auszug aus der tatsächlich besitze. Es scheint mir so, doch konnte ich ihm mit unserem Umzug noch immer nicht ausfindig machen. Es herrscht bei mir seit Mai eine unbeschreibliche Unordnung. Ihre Ansicht über den "Toncharakter" möchte ich leidenschaftlich kennen. Ich habe mit Handschein über das Buch sehr viele sauersüsse Auseinandersetzungen gehabt, aber Sie wissen ja wahrscheinlich, dass er sehr starrköpfig ist. Ich habe vieles Grundsätzliches an seinen Theorien auszusetzen. Namentlich passt dieser selbstverständliche, axiomatische Quinterzikel besonders schlecht in meinen Kram.

Nun schreiben Sie bald und seien Sie herzlichst gegrüsst, Ihr

Const. N. Brăiloiu

15.

Anunță sosirea la Geneva în octombrie. Tema: altceva decât muzica Alpilor. Dispune de un studiu despre "Adevăratul cântec popular", cu multe exemple muzicale și proiecții la epidiascop. Solicită precizarea datei: până când să-l redacteze?

Destinatar: BRAILOIU, Const.N.
Locul și data: 3 IX 1950

Limba: germană
Manuscris autograf, în cerneală

https://biblioteca-digitala.ro

3.9.50

Lieber Herr Brailoiu,

Bei solchem Bombardement bleibt mir nichts anderes übrig als zu kapitulieren. Ich werde also nach Genf kommen; wenn es Ihnen recht ist, Ende Oktober.

Als Thema wäre mir aber etwas Anderes sympathischer als die Alpenmusik. Wie wäre es mit dem Problem "Die Entstehung der Volkslieder"? Ich habe es in meiner Schrift "das echte Volkslied" leider nur gedrängt und fast ohne Beispiele behandeln können, würde aber jenen Grundriss gern einmal auf elegantere Weise in einem Vortrag mit vielen Beispielen darstellen. Für die Notentafeln würde ich ein Epidiaskop benötigen. Bis zu welchem Zeitpunkt muß das Thema endgültig festgelegt sein?

Herzlichst, Ihr

Walter Wiora

16.

Îl roagă să-i scrie lui Baud-Bovy despre data când va susţine referatul. Conferinţa de la Radio să nu depăşească 15 minute. Mulţumeşte pentru extrasul de la Lüneburg.

Destinatar: WIORA, Walter Limba: germană
Locul şi data: Eloya de Paguera-Malorca - 19 IX 1950 Manuscris autograf, în cerneală

Eloya de Paguera - Mallorca 19.9.50

Lieber Herr Wiora, wie aus obiger Adresse und Briefmarken ersichtlich, bin ich zu weit von Gent entfernt, um persönlich die nötigen Massnahmen betreffs Vorträgen daselbst vornehmen zu können. Die Sache steht so: um Ihre und Nataletti's Teilnahme an der Pariser Vereinigung zu erleichtern, sind bei der Hin-oder Rückreise zwei Vorträge vorgesehen (nebst Radio). Schreiben Sie also bitte sofort an Baud-Bovy und sagen Sie ihm, welches Datum (9. oder 16. Dez., wenn ich nicht irre) Sie vorziehen. Epidiaskop ist vorhanden, doch wären Platten sehr erwünscht. Tema nach Belieben, sowohl, für das Archiv, als auch für Radio. Nur darf der Radio-Vortrag nicht mehr als 15' dauern und muss sehr gemeinfasslich sein. Ich werde zu jener Zeit in Genf sein, sodass Sie sich in Bezug auf Lektüre und Übersetzung ganz auf mich verlassen können. Den Wunsch betreffs Einladung, übermitteln Sie bitte ebenfalls unverspätet an Baud-Bovy. Danke für den Sonderabdruck!

Herzlich, Ihr

Const.N.Brailoiu

https://biblioteca-digitala.ro

OPINII

Gânduri rapsodice, neponderate despre muzică, în special despre propriile mele compoziţii

de György Ligeti

- Cu ocazia decernării Premiului Balzan pe anul 1991 -

Oricât de diferite ar fi criteriile pentru arte, respectiv ştiinţe, există anumite similitudini care incită spre curiozitate pe cei ce lucrează în aceste două domenii. Este vorba de a cerceta corelaţii pe care ceilalţi încă nu le-au recunoscut, de a schiţa structuri care până acum nu existaseră. Ideea că, pentru acest scop, oamenii de ştiinţă pornesc de la faptele observate, în timp ce artiştii creează lumi oarecum din nimic, se aplică doar parţial. Dacă majoritatea ştiinţelor experimentale se bazează pe fapte, nu este şi cazul celei mai "precise" ştiinţe, şi anume matematica, deoarece în acest domeniu sunt valabile reguli de joc fixate mai mult sau mai puţin arbitrar.

Jocuri autentice, precum şahul sau ritualurile religioase, nu aparţin nici ştiinţei, nici artei. Totuşi, există în mai multe arte, în muzică de exemplu, analogii cu jocul şi cu ritualurile: regulile de combinare s-au desăvârşit treptat şi fiind condiţionate drept convenţii de fiecare context cultural.

Şi între limbile naturale şi muzică sunt analogii, uneori chiar suprapuneri. Dacă o structură matematică este mai mult sau mai puţin consistentă, condiţia consistenţei nu mai contează pentru limbile naturale, ele constituie mai degrabă sisteme lacunare. La fel de lacunare sunt diferitele gramatici muzicale.

În tradiţia culturală europeană, noi suntem înclinaţi să diferenţiem strict între limbă şi muzică. În aspectele lor acustice, fonemele - mai ales cele consonante - sunt mai mult sau mai puţin zgomotoase, au aşadar oscilaţii neperiodice. Europeanul înţelege prin "sunet muzical" în special spectre sonore cu oscilaţii periodice preponderente - ceea ce nu e valabil însă pentru toate culturile.

În general, conceptul de "muzică" înseamnă adesea în culturi diferite ceva diferit, de aceea la întrebarea atât de frecvent pusă, "ce este muzica?" se poate răspunde doar în dependenţă de context. În culturile vorbite bantu, unde înălţimea sunetului are o funcţie semantică, se poate "vorbi" cu muzică. În aceste culturi, "muzica" nu este un concept izolat, ci coincide fie cu vorbirea, fie cu mostre de tensiune musculară în permanentă schimbare (în dans şi în cântul instrumental). Chineza şi vietnameza sunt de asemenea limbi intonaţionale, precum bantu, dar în aceste două culturi asiatice domeniile "limbă"

https://biblioteca-digitala.ro

şi "muzică" se comportă altfel unul faţă de altul în textele cântate, melodia trebuie într-adevăr să urmeze intonaţia vorbirii, însă muzica şi limba rămân modele culturale separate, provenite din diferite verigi ale tradiţiei.

Când se încearcă definirea muzicii ca gen artistic acustic, se întâmpină iarăşi dificultăţi. Ce-i drept, undele sonore - aşadar oscilaţiile periodice sau neperiodice ale presiunii aerului - sunt frecvenţe purtătoare de muzică, însă muzica se stabileşte calitativ pe un alt nivel decât acela acustic. Poate servi ca exemplu saltul calitativ pixel / imagine. Puncte colorate sau elemente de imagine sclipesc şi se sting pe ecranul monitorului, dar ele nu-şi părăsesc niciodată locul. Pixeli ficşi sunt purtători ai imaginii în mişcare, însă imaginea de pe ecranul monitorului există doar ca supersemnal la nivelul mai înalt al perceptibilităţii.

O limbă naturală ca succesiune acustică se comportă altfel faţă de scriere, deci faţă de notaţia optică, decât muzica auzită faţă de cea notată. O scriere familiară, precum cea latină, o putem citi "mut", înţelegem conţinutul şi fără reprezentarea imaginii acustice. Aceasta este o problemă de educaţie, deci de rutină; cei needucaţi citesc cu voce tare. Dar o muzică notată pe mai multe voci nu poate fi reprodusă de un cititor "cu voce tare", iar reprodusă "încet" ea va rămâne o abstracţie. Notaţia muzicală este un cod care mediază între compozitor şi interpret, nu între compozitor şi auditori.

Notaţia muzicală folosită în Europa de aproximativ patru secole - cu sistemul de portative, cu înălţimi, valori de note şi bare de măsură - este relativ nouă. Încă în Evul Mediu european se foloseau neumele care indicau doar direcţia mişcării melodice, sugerau abia înălţimile iar ritmul deloc; deşi muzica se baza şi atunci pe înălţimi şi structuri ritmico-metrice definite. Se comunicau informaţii mai mult pe cale orală decât este cazul în actuala cultură muzicală.

Şi astăzi, în domeniul jazz-ului, este valabilă în principal comunicarea orală, pe temeiul obişnuinţelor stilistice. Mai multe tradiţii polifonice extra-europene - precum polifonia georgiană din Caucaz şi cea a pigmeilor din pădurea tropicală africană - se transmit exclusiv oral, deşi nu sunt mai puţin complexe faţă de marile tradiţii polifonice europene.

Noi nu ştim de ce structura muzicală s-a dezvoltat în direcţia polifonică în unele culturi, iar în altele nu. Culturile polifonice (în afara celor europene şi celor din jumătatea de sud a Africii, în Noua Guinee şi Melanezia), cât de impunătoare ar fi, în nici un caz nu sunt mai bogate faţă de importantele culturi monodice sau eterofone, precum cea nord-indiană sau cea islamică. Structura ritmică, de asemenea intonaţia sunt - bunăoară în muzica islamică faţă de cea europeană - substanţial mai bogate în detalii subtile, mai rafinate. Fără a fi învăţat limbajul muzical specific, unui european nu-i este accesibilă bogăţia finelor dislocări de accente şi a microintervalelor din muzica islamică.

În domeniul metricii, adică în distribuţia accentelor, europeanul gândeşte mai ales în grupări simetrice. De la sfârşitul secolului 16, s-au stabilit măsurile, barele de măsură, timpii "tari" şi "slabi". Aceasta a condus către o unificare a metricii. Mai înainte, în secolele 14 şi 15, muzica europeană era articulată, ce-i drept, şi metric, totuşi puteau coexista diferiţi metri la diferite voci. Adesea, metrica era ambiguă prin hemiole (adică prin simultaneitatea ambiguă de 6 = 2 + 2 + 2 cu 6 = 3 + 3). Dimpotrivă, în culturile muzicale balcanice şi anatolice, grupările metrice sunt adesea asimetrice, ceea ce rămâne valabil şi pentru întregul Maghreb. În loc de metri de trei şi patru, întâlnim în Balcani şi metri de cinci, de şapte etc., aşadar 3 + 2, 4 + 3 etc. şi, de asemenea, divizarea unităţii în

https://biblioteca-digitala.ro

fracții nemăsurabile exact, uneori iraționale. Muzicologul grec Thrasybulos Georgiades deduce această metrică asimetrică din particularitățile podiilor antice grecești. Alți exegeți, precum românul Constantin Brăiloiu, care a desemnat fenomenul prin cuvântul turcesc pentru șchiopătat - "aksak" -, preferă ideea derivării acestor ritmuri din configurațiile motorice, de exemplu din tropotitul asimetric, și nu din distribuirea accentelor vorbirii.

Asimetrii asemănătoare, și totuși funcționând altfel în ipostazele lor diverse, se întâlnesc în unele muzici de dans latin- americane, în ținuturi unde trăiesc negrii originari din Africa. Astfel, se găsesc în rumba cubaneză - ca și într-un număr de alte dansuri caribice - măsuri de opt, dar împărțite asimetric (de pildă 8 = 3 + 3 + 2), câteodată măsuri de doisprezece (de pildă 12 = 4 + 3 + 2 + 3). Modelele originare africane - atât din Golful Guineei, deci de pe litoral, cât și din întreaga jumătate continentală de sud a Africii - nu cunosc însă conceptul de "măsură". În toate aceste culturi muzicale africane, evenimentul ritmic se constituie pe trei nivele distincte: există unități mari, perioade, care revin mereu egale; în nivelul de mijloc, aceste perioade sunt divizate asimetric, iar în nivelul inferior există o pulsație egală, rapidă (în cazul extrem - 12 pe secundă), care nu este interpretată, ci doar simțită. Nivelul asimetric din mijloc se poate completa și cu o mișcare uniformă, bunăoară bătăi regulate din palme, dar acestea rămân de cele mai multe ori nerealizate, doar implicite. Dacă totuși se interpretează, atunci bătăile separate cad parțial în intervalul gol dintre sunetele reale, cântate din voce sau la instrument.

Gerhard Kubik a înregistrat în regatul Buganda (în partea sudică a Ugandei) muzică de xilofon pe mai multe voci, în care pulsația rapidă - deși nu e realizată de către interpreți diferiți - este audibilă datorită simultaneității deplasate a două secvențe melodice: "îmbucarea" ("interlocking") celor două mersuri melodice în defazare produce, pentru percepția noastră auditivă, o succesiune unică, extrem de rapidă, până la indicația metronomică de 600 și chiar peste aceasta. Ceva asemănător se întâlnește în suprapunerea de multiple straturi gen hoquetus, adică de voci individuale discontinue, chiar sfărâmate, ca în muzica orchestrală polifonică din Republica central-africană (bunăoară cea a tribului Banda- Linda, înregistrată de Simha Arom).

S-ar putea întâmpla ca metrica, așadar distribuirea accentelor, să nu depindă doar de formele de dans sau alte modele motorice ci, așa cum interpretează Georgiades, și de succesiunile vorbite. Ceea ce descrie Adorno în clasicismul și romantismul european drept "asemănător vorbirii" - extraordinar în muzica instrumentală a lui Beethoven - se poate simți congruent cu conductul acustic al limbii germane (în accentuarea cuvântului și a frazei). Aceasta se aplică și la alte câteva limbi europene, în care accentele cad pe silabe sau părți de cuvânt diferite, așadar și la italiană - deși o melodie a lui Bellini este fundamental altfel structurată decât una de Beethoven sau Schubert. În alt fel se întâmplă cu franceza și engleza. Din cauza multiplelor cuvinte bisilabice, limba engleză este maleabilă ritmic și transformabilă cameleonic, fiind de aceea potrivită îndeosebi pentru jazz și pop: sincopările se pot crea ușor în vorbire. Franceza este, dimpotrivă, extrem de rigidă; ultima silabă a cuvântului sau a grupei de cuvinte se accentuează puternic și chiar se lungește. Dificultățile inițiale de receptare a muzicii lui Debussy și Ravel în spațiul de limbă germană, precum și a aceleia de Richard Strauss, Mahler și Bruckner în cel francez, se datorează probabil și acestor particularități de limbă.

Mai rigide ca franceza sunt ceha și slovaca, deși în modalități opuse: începutul cuvântului (și articolul hotărât ca prefix) va fi puternic accentuat, accentele neînsemnând

https://biblioteca-digitala.ro

o dilatare, ca în celelalte limbi indo-europene; ele pot fi lungi dar și foarte scurte. Operele lui Janácek, creații minunate în original, în limba cehă, au adesea un efect involuntar comic în traduceri.

În limba mea maternă maghiară - care nu este indo-europeană -, primele silabe (uneori și cea de-a cincea) sunt de asemenea accentuate, dar mai puțin pregnant ca în cehă. Monotonia maghiarei este cauzată îndeosebi de armonia vocalelor. Ceva mai "plate" ca în maghiară sunt accentele în înrudita finlandeză iar și mai "plate" în (neînrudita) japoneză. Această "platitudine" a distribuirii accentelor în japoneză permite pe de altă parte o mare bogăție a stilizării în intonație: melodia vorbită în genurile teatrale tradiționale japoneze - ca No și Kabuki - este de o expresivitate stilizată, așa cum ar fi de neconceput în melodica vorbirii europene.

O particularitate a tradiției europene o constituie formulele de clausula: întorsături melodice stereotipe (cel mai adesea de la sensibilă la finalis) din sfârșitul frazelor. Tendința spre formule constante de clausula nu era încă precizată pe la 1200, în perioada Școlii de la Notre-Dame, însă se va amplifica treptat în timpul următorilor 200 de ani, de la Perotinus până la Machaut și Ciconia; de la Dufay - așadar începând cu 1450 - ea devine predominantă. Dezvoltarea tonalității este o realizare europeană extraordinară și a devenit posibilă datorită formulelor de clausula: acea sensibilă ce tinde spre finalis va fi interpretată ca terță mare a unui "acord de dominantă", iar acea finalis ce urmează sensibilei constituie fundamentala trisonului tonicii. Pe această cale, clausula "sensibilă-finalis" se întregește, devenind cadență tonală pe mai multe voci. În evoluția ulterioară (aproximativ de la 1600), orice terță a unui trison poate fi ridicată la rang de sensibilă, ceea ce a condus la sistemul dominantelor secundare și la modulație.

Compozitorii europeni la care tonalitatea - așadar funcțiunile cadențiale prin acorduri de dominantă și modulațiile prin acorduri de dominante secundare - apare în cea mai desăvârșită balanță și în cea mai pură formă sunt Haydn și Mozart. La Bach, balanța era încă precară, modulațiile proveneau încă adesea din formule melodice "încovoiate forțat"; la Schubert, pe de altă parte, puterea cadenței tonale este slăbită datorită frecventelor schimbări de terță de pe fundamentalele acordurilor.

În schimb, muzica lui Bach - și încă și mai clar cea a lui Vivaldi - era echilibrată în articulația ritmico-metrică. Fiii lui Bach, apoi mannheimezii și pe deplin Haydn au distrus continuitatea "barocă". Configurațiile atât de perfect tonale și modulatorii ale lui Haydn sunt complet în afara balanței în articulația lor ritmică: figurile ritmice contrastează în aceeași grupă tematică.

Cel mai târziu de la Chopin încoace, modulația, rolul dominantelor secundare devin atât de luxuriante, încât coloana vertebrală ferm tonală se slăbește. Prima piesă atonală a istoriei muzicii este probabil partea finală, *Prestissimo*, a *Sonatei în si bemol minor* de Chopin.

Până la Wagner - doar un pas. A fost Wagner încă tonal? Cumva în *Tristan*? Aici există aproape numai dominante secundare, totul este atât de la extremul tonal organizat, încât tonalitatea ca eșafodaj dispare. Consecințele se vor găsi la Reger, Richard Strauss, Skriabin, Schönberg.

Debussy merge pe drumul opus: la el cu greu se vor mai descoperi cadențe, dominante secundare sau cultivarea sensibilelor. Wagner a distrus tonalitatea prin saturație, Debussy prin sublimare. Debussy a suprimat și "sensul avansării" evenimentului tonal- armonic: piesele sale pentru pian *Les cloches à travers les feuilles* și

https://biblioteca-digitala.ro

Pagodes, lucrarea sa orchestrală *Marea* denotă influenţe ale muzicii gamelan, javaneză şi balineză. Asia de sud-est, cu o concepţie muzicală ne-cadenţială, a însemnat pentru Debussy o eliberare asemănătoare cu cea datorată gravurilor japoneze de către pictura lui Van Gogh. Cel mai radical a procedat Debussy în baletul său *Jeux*: desfăşurarea formală este "vegetativă", proliferează dar nu se dezvoltă. Stravinski a dus această idee formală mai departe, cu juxtapunerea contrastantă a blocurilor unitare, cu colaje muzicale, "cuts" în genul tehnicii de film - mai cu seamă începând cu ale sale *Symphonies pour instruments à vent*.

În tinereţea mea, am fost influenţat de concepţia formală beethoveniană a lui Bartók şi nu am avut "urechi" pentru forma debussy-istă. Deja de când eram copil îmi imaginam noi piese muzicale, la culcare, la plimbare, muzică - de la cap la coadă - aşa cum suna pe discuri (ca unic instrument aveam acasă un gramofon). Credeam că toţi copiii îşi imaginează muzică. Când, mult mai târziu, s-a dovedit că nu se întâmplă astfel întotdeauna, acesta a fost unul din motivele pentru care mi-am propus poate să devin ulterior compozitor.

În timpul studiilor mele de compoziţie, gândeam încă în cadrul categoriilor clasice, de travaliu motivic-tematic şi dezvoltătoare. Debussy era adesea cântat la Budapesta (Stravinski rareori), dar mie îmi părea Debussy demodat iar Bartók modern, datorită acumulării de secunde mici. Ideologia modernităţii era un gest politic al protestului contra interzicerii "artei decadente", atât în timpul naţional- socialismului, cât şi mai târziu, în dictatura comunistă. Aici, Debussy era la fel de interzis ca şi Schönberg (de asemenea Bartók!), totuşi mă interesa ceva mai puţin, din cauza armoniei sale bazate pe stratificarea de terţe. Pe Schönberg, Berg, Webern îi cunoşteam doar din auzite, de ei se fixase - graţie atonalismului lor - aura celei mai puternice interdicţii, drept care deveniseră eroi.

Doar prin 1950, ca tânăr profesor de 27 de ani pentru armonie tradiţională şi contrapunct la Academia de Muzică din Budapesta, am început să mă răzvrătesc contra lui Bartók şi contra travaliului tematic. Un model de muzică netematică, "nedezvoltătoare" era *Preludiul* la *Aurul Rinului* de Wagner (piesa lui Schönberg, *Farben*, nu o cunoşteam pe atunci). *Preludiul* la *Aurul Rinului* m-a condus - indirect apoi prin *Parsifal* - la înţelegerea modernităţii formelor debussy- iste. Statica acestor forme se relaţiona în imaginaţia mea cu o vibraţie şi irizare.

În timpul desprinderii mele interioare treptate de Bartók - din prima jumătate a anilor '50 - compuneam totuşi în mare parte sub influenţa lui: mai întâi, nu puteam nota formele muzicale statice, ne-bartókiene, eram mult prea mult legat de gândirea metrică. Apoi, în 1956, am scris prima mea partitură fără "bare de măsură", piesa orchestrală *Viziók* (Viziuni). Nu era numai o muzică fără metrică, lipseau şi melodii, ritmuri, armonii; în schimb, existau blocuri umplute cromatic. Vibraţia internă lua naştere prin modele de interferenţă dintre bătăile acustice ale vocilor - aflate în densă fricţiune reciprocă.

La sfârşitul lui 1956, am părăsit Ungaria şi m-am dus la Köln, pentru a lucra în Studioul de muzică electronică al Radiodifuziunii vest-germane. Deşi am renunţat prin 1959 la compoziţia cu sunete generate electronic, experienţele din Studio au fost hotărâtoare pentru lucrările mele ulterioare, orchestrale şi vocale. Există acolo posibilitatea de a monta structuri sonore complexe din straturi izolate, alcătuite din sunete sinus. (Aparatura nu era destinată unei autentice sinteze Fourier, ci mai degrabă unei suprapuneri aditive de straturi.) Ceea ce am învăţat în Studio, am combinat apoi cu

https://biblioteca-digitala.ro

cunoștințele mele contrapunctice din perioada budapestană. Dintre vechii mari maeștri ai polifoniei, m-a impresionat pe atunci mai cu seamă Ockeghem: la el există structuri stagnante, unde vocile individuale se suprapun neîncetat, asemănător valurilor ce se rostogolesc. Piesele mele orchestrale *Apparitions* (1958-59) și *Atmosphères* (1961), ca și *Requiem* (1963-1965) se bazează pe rețele polifonice multistratificate, cu modele de interferență; am denumit atunci această tehnică de irizare "micropolifonie", ar fi fost poate mai adecvat "polifonie suprasaturată".

În desfășurarea ulterioară a anilor '60, nu am mai urmat acest drum: aș fi nimerit în reluări devenite clișee. Înclin spre a nu prețui prea mult artiștii care dezvoltă un unic procedeu și apoi produc același lucru pe tot timpul vieții. În propria mea creație, prefer să-mi revizuiesc mereu procedeele, să le modific, eventual să le înlătur, înlocuindu-le cu altele. În științe, în cercetarea fundamentală, fiecare problemă rezolvată ridică nenumărate alte noi probleme. În arte, unde sunt valabile cu totul alte criterii, nu există probleme, ci doar soluții: diverse concepte și diversele lor concretizări.

Modelele de interferență și rețea - cu care am lucrat la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 - m-au condus, odată realizate, la total alte reprezentări. Am început să montez în spațiile irizate, treptat, submodele ritmice și melodice. În trei decenii, aceasta m-a condus la compoziții cu o extrem de complicată poliritmie, bunăoară în *Concertul de pian* din a doua jumătate a anilor '80.

Acum nu am o imagine foarte precisă despre direcția către care vor tinde toate acestea: nu am o viziune definitivă a viitorului, nu am un plan general, ci tatonez de la lucrare la lucrare în direcții diferite, ca un orb în labirint. De îndată ce a avut loc un pas mai departe, el devine deja de domeniul trecutului și, apoi, există o multitudine de ramificări imaginabile pentru următorul pas posibil.

Este acest pas următor arbitrar? Întrebarea se referă și la valoarea unei opere de artă din interiorul unei culturi, adică din interiorul unor convenții în vigoare. Dacă mă supun total convențiilor, atunci produsul meu este lipsit de valoare; dacă mă situez în afara oricărei convenții - lipsit de sens. Înnoirea artelor constă mereu dintr-o modificare graduală a deja existentului. Turner, bunăoară, a copiat peisaje de Claude Lorrain, apoi a folosit fundalurile de cer și nori ale lui Claude Lorrain ca unic material pentru compozițiile sale picturale atmosferice, dizolvante. Monet a putut - pe baza înnoirilor lui Turner - să picteze "mișcarea", ape, copaci, lumină fără contururi desenate, doar din culori. Cézanne a transpus tehnica de culori* a lui Monet la un spațiu pictural static: mișcarea devine stare, deși contururile sunt compuse numai din culoare pură și nu desenate. Picasso, la rândul său - în perioada sa cubistă - a modificat statica și tectonica lui Cézanne în stilizare geometrică. În fine, Mondrian a redus această stilizare geometrică la divizări ale suprafețelor cu structuri de grinzi "vibratoare". Acest drum pe care l-am schițat aici - "de la Claude Lorrain la Mondrian" - a fost însă cu totul întâmplător ales, orice alte înlănțuiri de acest fel ar fi fost ilustrative; nu este vorba de necesitatea istorică, ci de "pașii pe tabla de șah".

---

* Influențat nemijlocit a fost Cézanne mai degrabă de către Pissaro, tehnica picturală a acestuia dezvoltându-se în paralel cu tehnicile lui Manet și Monet.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește integrarea propriei mele creații în tradiție, am evocat deja schimbarea modelelor de la Bartók la Debussy. Mahler și Școala vieneză au avut de asemenea semnificație pentru mine, gândirea instrumentală am învățat-o însă mai ales de la Stravinski. În faza mea "micropolifonică", neerlandezii de la sfârșitul secolului 15 și începutul secolului 16 mi-au fost exemple, totuși - în timpul anilor '80 - m-a atras din ce în ce mai mult complexitatea ritmico-metrică a unei perioade precedente - epoca notației mensurale: am început să mă ocup cu muzica lui Machaut, Solage, Senleches, Ciconia, Dufay și am extras din această preocupare - indirect, dat fiind că nu e vorba de influențe stilistice, ci de procedee tehnice - mult folos pentru *Studiile* mele *de pian*, *Concertul de pian* și pentru *Nonsense Madrigals*, toate lucrări din a doua jumătate a anilor '80. Aceasta a însemnat pentru mine și renunțarea la micropolifonie, în beneficiul unei polifonii mai geometric desenată, "multidimensională" ritmic. Prin "multidimensional" înțeleg aici nu ceva abstract, ci o simulare acustică a unei adâncimi spațiale, care în piesa muzicală însăși nu este obiectiv prezentă, dar în percepția noastră ia ființă oarecum ca un tablou stereoscopic. Pentru prima oară am realizat o asemenea iluzie acustică în piesa pentru clavecin *Continuum* (1968), și anume influențat de grafica lui Maurits Escher. În piese mai noi, precum Studiile pentru pian *Désordre*, *Automne à Varsovie* și *Vertige*, aceste mostre de iluzie se manifestă încă și mai clar: pianistul cântă cu două mâini aparent în mai mult de două viteze diferite.

Există aici însă și alte influențe. Mai întâi, preferința mea pentru eleganța jazz-ului și pentru acel "drive" ritmic al folclorului latin-american (semi-comercial). În al doilea rând, din 1980, atașamentul meu pentru muzica lui Conlon Nancarrow, ale cărui *Studii pentru pianola*, poliritmice, le consider pietre de hotar în muzica secolului nostru. În al treilea rând: din 1983 - și în paralel cu preocuparea mea pentru notația mensurală - orientarea mea s-a îndreptat spre diverse culturi muzicale extraeuropene, atât spre culturile scrise, cât și spre acelea de tradiție orală. Fără ca eu să fi preluat elemente folclorice, studiul tehnicii ritmice a diverselor culturi muzicale africane de la sud de Sahara a fost pentru mine hotărâtor: am combinat cunoștințele mele din notația mensurală cu acelea din pulsația "ultrarapidă" a muzicii africane. Această combinație a produs fundamentele tehnic-componistice ale poliritmiei și polimetriei în *Studiile de pian* și *Concertul de pian*.

Un al patrulea strat este de asemenea prezent: când am compus, în 1961, piesa orchestrală *Atmosphères*, al cărei conținut constă din schimbări de stări, mostre de curenți și turbulențe, nu aveam nici cea mai vagă idee că, exact în același timp, Edward Lorenz realiza la M I T (Massachusets Institute of Technology, n.tr.) simularea fenomenelor meteorologice pe computer, care a condus la descoperirea de "strange attractors", și că cercetarea turbulențelor și teoria sistemelor dinamice vor revoluționa în anii următori științele naturii. Eu lucrez întotdeauna empiric, nu matematic, neștiințific, mai mult "meșteșugărește", dar în apropiere subconștientă cu modalitățile de gândire geometrice. Am găsit paralelismul "ce plutea în aer" - între cercetările matematice începînd cu anii '60 și strădaniile mele simultane - abia în 1984, când am văzut primele reprezentări pe computer ale mulțimilor Julia și ale mulțimii Mandelbrot, pe care le-au fabricat Heinz-Otto Peitgen și Peter H.Richter.

În pofida acestui paralelism, persist în a refuza compoziția "scientistă", pseudo-științifică - ca pură ideologie (aceasta nu se referă însă la sunetele generate prin computer; dimpotrivă, "viitorul" compoziției bazată pe computer a început deja). Scriam

https://biblioteca-digitala.ro

la început că muzica nu trebuie să aibă o consistență necondiționată, în sensul matematic sau logic-formal. Chiar o Fugă de Bach este doar o construcție aparent logică: ea nu conține, într-adevăr, nimic întâmplător, totuși conducerea vocilor se sprijină pe o gramatică muzicală cultural acceptată, căreia îi lipsește o obiectivitate severă, logică. Desigur, simple exerciții contrapunctice sau armonice pot fi realizate - atunci când regulile stilistice, deci posibilitățile de combinare ale elementelor, sunt precis specificate cu ajutorul computerului, ceea ce s-a întâmplat deja din anii '50; dar această formalizare a muzicii (poate doar provizoriu, nu îndrăznesc să stabilesc vreo prognoză) a rămas între granițe foarte strâmte.

Tot provizorie rămâne și o problemă de opțiune: dacă să înclini spre tipul "strong" sau "weak" al acelei *Artificial Intelligence*. Eu personal nutresc speranța că va câștiga partidul "strong", deoarece atunci va fi posibilă și autentica muzică pe computer; ea va devia însă față de visurile de formalizare actuale, în modul în care s-a întâmplat cu descoperirile tehnice reale față de acelea imaginate de Jules Verne. Faptul că *A I* va modifica esențial artele nu este viitor, ci realitate prezentă, deși în acest domeniu - până astăzi - realizările artistice de-abia dacă sunt ceva mai mult decât diletantice. Dar nu trebuie să rămână astfel și aici se ridică și o problemă pedagogică. Momentan, deplina pregătire artistică sau tehnică, fiecare în parte, înseamnă consacrarea totală a timpului candidaților corespunzători, iar în domeniul artei pe computer domină latura inginerească. De îndată ce autentice personalități artistice vor stăpâni tehnica necesară, va apare și o "artă artificială" valabilă; rămâne de văzut dacă atunci muzica pe computer sau "muzica artificială" va mai avea ceva comun cu normele componistice valabile până acum.

Mă întorc încă la compoziția "de astăzi" și anume sub forma unor considerații puternic subiective. Înclin să diferențiez între muzică "bună" și "nu așa bună" (sau "nesatisfăcătoare") după următoarele criterii: dacă pur și simplu compozitorul scrie ceea ce-i trece prin minte nemijlocit, sau - și acesta ar fi criteriul pentru muzica bună - dacă își reînnoiește atâta timp schițele, reîncepând mereu piesa sa, până când "roțile dințate se îmbucă", așadar ia naștere impresia unei totalități coerente. Despre ce roți dințate este vorba și când se îmbucă ele, depinde de contextul cultural-artistic în care trăiește artistul și de înălțimea ștachetei pe care o stabilește compozitorul pentru nivelul propriei creații. William Yeats a descris minunat această situație (iar pentru o poezie se potrivește la fel ca pentru o piesă muzicală): "It's like playing with the pieces of a jigsaw that has ultimately to fit into a box. All the time you are refitting the pieces together in different ways, until suddenly, inexplicably, they are inside and then the box snaps shut."

Există în istoria gramaticilor muzicale momente fericite, care îi înlesnesc unui compozitor să-și noteze în așa fel ideile spontane, încât ele să coincidă cu lucrarea integral elaborată în planul vocilor individuale. Din cauza stadiului de maturitate al armoniei tonal-funcționale, precum și al periodicității metrice a frazelor, cea de-a doua jumătate a secolului 18 a fost un astfel de moment - mă refer deja la aceasta în relația cu muzica lui Mozart și Haydn. Cu siguranță, Mozart a fost - poate prin datele genetice, sau și prin instruirea muzicală adecvată și severă, primită de la tatăl său - "ales" spre a deveni cel mai mare compozitor al istoriei muzicii; totuși, fundamental pentru creația sa a fost și momentul istoric favorabil: numai pe un humus deja pregătit al tonalității echilibrate și bine stabilite, a putut Mozart să creeze perfecțiunea **nemijlocită**. Beethoven nu era mai puțin genial (deși, în comparație cu Mozart, situația sa educativă a fost mai nefavorabilă),

https://biblioteca-digitala.ro

dar în Sonatele şi Cvartetele sale de coarde târzii a realizat, într-o altă manieră, ceva la fel de măreţ. Totuşi, perfecţiunea sa este **mijlocită**, utilizînd un limbaj tonal nu total echilibrat şi o articulaţie formală bazată pe perioade neregulate, parcă cioplite cu forţa.

Au trecut epocile istorice fericite ale armoniei dintre limbajul muzical şi voinţa creatoare a compozitorului: în actualul context muzical-cultural, nu mai există o gramatică unificatoare. A institui o gramatică general valabilă ar fi utopic şi totalitar: limbajele, ca modele culturale, cresc mai mult sau mai puţin spontan pe tot parcursul istoriei - în cazul muzicii, prin minţile şi produsele compozitorilor şi generaţiilor de compozitori -, ele iau fiinţă, ca toate modelele biologice, sociale şi culturale, în procesul unei auto- organizări. Tonalitatea funcţională europeană care - în forme modificate - a predominat aproximativ de la 1600 până la 1900, a fost fără îndoială cea mai "rezistentă" dintre gramaticile muzicale existente până acum. Poate fi într-adevăr nostalgic regretată, totuşi reînsufleţirea sa artistică - în ciuda numeroaselor colaje ironice "postmoderne", care astăzi sunt create ca accesorii tonale la modă de către mai mulţi compozitori - nu va reuşi cu adevărat (oricum, aşa mi se pare mie). Nu se poate preciza dacă, din pluralismul actual al limbajelor muzicale, se va cristaliza cândva din nou o sintaxă general valabilă.

Dacă în urmă cu 30, chiar 20 de ani, aparţineam încă mai mult sau mai puţin la acea grupare de compozitori considerată "avangardistă", astăzi nu mă mai leagă nici o ideologie de grup. Atitudinea de protest avangardistă era un gest politic al unei elite. Odată cu prăbuşirea utopiei socialiste şi cu transformarea civilizaţiei tehnice prin extinderea microelectronicii, a trecut şi timpul avangardei artistice. Dat fiind că, pentru mine, "frumosul" postmodernism apare ca o himeră, caut o "altă" modernitate, nici conform acelui "înapoi la...", nici conform protestului la modă sau al "criticii". Atât tonalitatea funcţională, cât şi atonalitatea s-au uzat, la fel ca şi sistemul egal temperat al celor 12 sunete. Numeroase culturi etnice, în Africa şi într-o varietate extraordinară în Asia de sud-est, oferă exemple pentru cu totul alte tipuri de sisteme intonaţionale: posibilităţile de divizare (egală sau inegală) ale octavei, atât pentatonice, cât şi heptatonice - din Thailanda până în Arhipelagul Salomon -, conţin nenumărate puncte de pornire pentru o nouă modalitate a tonalităţii însăşi, cu alte legităţi decât în cea funcţională. De aceea, mie mi se pare exemplul Java-Debussy atât de important: Debussy nu a folosit influenţa Asiei de sud-est ca folclorism, ci ca o schimbare de paradigmă a gramaticii.

Ar fi de meditat şi asupra aplicărilor spectrului armonicelor naturale ale sunetului. Cartea lui Henry Cowell - *New Musical Resources* - era gata încă din 1919 (!) şi a fost publicată prin anii '20, apoi repede uitată (astăzi există o retipărire în *Something Else Press*). Ideile lui Cowell cu privire la sunetele naturale au fost strict preluate şi dezvoltate mai departe doar de Harry Partch, dar atât Cowell, cât şi Partch au rămas nişte excentrici americani şi figuri marginale. De vreo 15 ani există însă, mai ales în S.U.A., dar şi din ce în ce mai mult în Europa, o "mişcare microtonală" care se trage din Partch. ("Microtonal" nu e corect, este vorba de armonice naturale, ele însemnând devieri intonaţionale microtonale doar când se consideră temperanţa egală ca normă.) Dificultatea impunerii acestei direcţii se datorează faptului că instrumentele speciale construite de Partch rămân nişte raritaţi. Situaţia s-a îmbunătăţit dramatic de la existenţa primului sintetizor cu intonaţie liberă - Yamaha DX 7 II (a cărui dezvoltare i-am propus-o lui John Chowning, cel care a descoperit sinteza digitală a sunetului pe baza modulaţiei de

https://biblioteca-digitala.ro

frecvenţă). Numai că un sintetizor este un instrument electronic şi suferă de unilateralităţile sunetelor intonabile exclusiv prin difuzoare.

Proiectul meu este acum de a produce noi modalităţi de intonaţie (şi de tonalitate) prin instrumente acustice, cu scordatură corespunzătoare (adică modificarea acordajului, mai ales al corzilor) şi cu combinaţii între instrumente acordate "tradiţional" şi "schimbat". Totuşi: secta adepţilor unui acordaj pur, în sunete naturale, o consider o sectă ideologică, asemănătoare aceleia a adepţilor hranei biologice. Proiectul meu este un stil fără ideologie, impur, unde armonice naturale, sisteme de acordaj penta- şi heptatonice, precum şi altele, temperate şi netemperate, se amalgamează **pragmatic** într-un limbaj muzical - şi anume nu după un principiu generalizator, ci în funcţie de datele instrumentelor individuale, ale componenţei instrumentale din piesa respectivă.

Am scris aici detaliat despre propriile mele reprezentări şi nu am nici o pretenţie ca alţi compozitori să urmeze fantezii asemănătoare: fiecare din noi are alte idei şi ar fi greşit să se susţină că cele proprii ar avea întâietate.

În ceea ce priveşte situaţia de ansamblu, aceea a mea şi a colegilor mei: ştiu prea bine că actualul compozitor de muzică "grea" trăieşte într-o minusculă nişă culturală, înghesuit între muzica "uşoară", extinsă comercial prin mediile electronice, şi pojghiţa lustruită a templelor de concert şi operă tradiţionale, prestigioase. "Noi", aşadar compozitorii de muzică "grea", nu avem pentru mecenatul actual ("sponsorizarea") decât o valoare de alibi, de fapt nu e nevoie de noi. Dar chiar dacă nişa rămasă este minusculă şi aparent fără funcţie socială, ea se găseşte oarecum în pielea unui balon de săpun: grosimea sa e infinit de mică, dar posibilitatea sa de lărgire spirituală infinit de mare, atâta timp cât balonul de săpun încă mai există.

Traducere din limba germană de
Valentina Sandu-Dediu

N.B. Îmi exprim profunda recunoştinţă domnului György Ligeti, care a contribuit, datorită uimitoarelor sale cunoştinţe de limbă română, la verificarea minuţioasă şi subtilă a acestei traduceri. De asemenea, aş dori să rectific o eroare strecurată în dialogul dintre György Ligeti - Ştefan Niculescu, transcris de mine în revista *Muzica* 2/1993: pag.67, ultimul alineat. G.Ligeti spune de fapt: "Până la vârsta de 8 ani **n-am** vorbit românește" (aşadar sensul frazei se schimbă). Aceeaşi corectură este valabilă pentru versiunea engleză, pag.80. (Eroarea îmi aparţine, banda cu înregistrarea dialogului nefiind prea clară în acel loc.). **V. S. D.**

https://biblioteca-digitala.ro

Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală (II)

Irinel Anghel

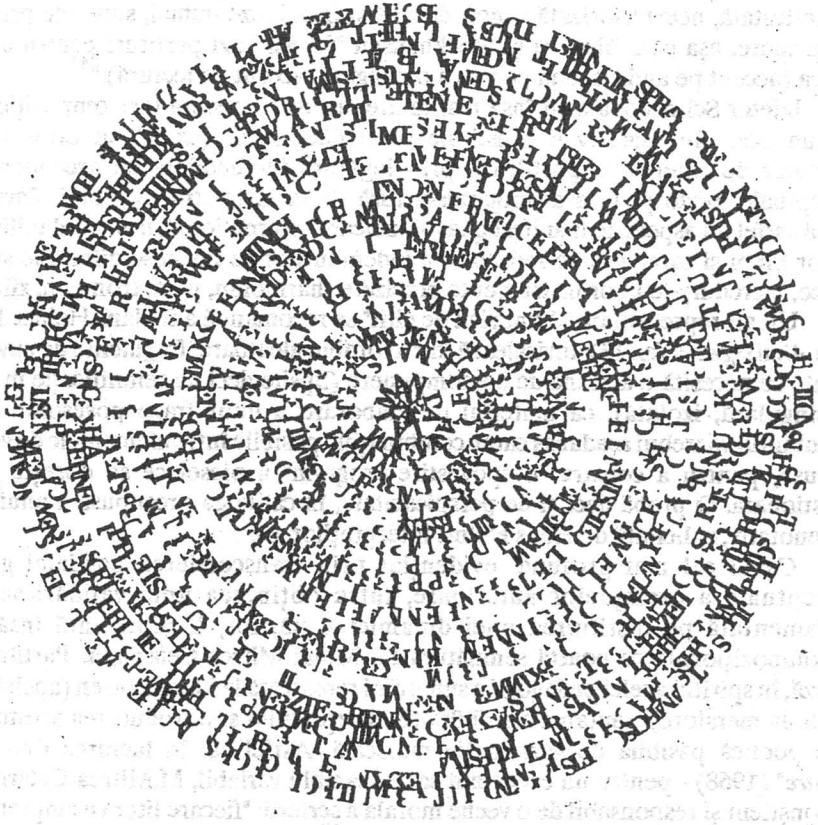
Un caz mai puțin ambiguu, mai concret decât grafismul este cel al textcompoziției, prin calitatea explicitantă a limbajului noțional uzitat. *Eteralul-concept*, căci despre acesta este vorba, oferă prin urmare liantul muzicii referente cu producțiunile similare (conceptuale) din sfera artelor plastice sau a literaturii. S-au imaginat chiar și opere ce pot fi interpretate ca sinteze ale numitelor preocupări comune, susceptibile de integrare și interpretare în oricare dintre teritoriile creative menționate. *Sehtexte* a lui Ferdinand Kriwet (ex.11) ilustrează cu prisosință o asemenea încercare, pe linia sugerată de Cage în *Sixty-two*, sau ceea ce Pascal Bentoiu ar numi *letrism*. Imaginea propune astfel un amestec de litere (unele dintre ele șterse), resturi, fragmente de cuvinte sfărâmate, între care orice combinație este posibilă. O aparentă stare de moarte a limbajului, pe care într-o interpretare generoasă, receptorul ar putea-o salva prin extragerea unor concepte. Lucrarea se află în același timp și la granița de altfel laxă cu *opera deschisă* (se poate alege orice traseu de recompunere lingvistică), confirmându-i acesteia legătura intimă cu arta conceptuală, ca sursă de emancipare a celei din urmă.

Textcompoziția se leagă totuși în mod inevitabil de numele lui K.H. Stockhausen, pentru care a reprezentat pasul necesar spre *muzica intuitivă*, o pregătire deci a numitei inovații ce-i aparține - ca potențial test pentru alegerea interpreților. Se cuvine a face aici distincția între muzica intuitivă și muzica intuiționistă (sau intuiționism), reflectând desigur două realități contingente, dar diferite ca și cuprindere. Intuiționismul este așadar, acel fenomen ce caracterizează perioada aleatoare, prin recursul masiv la intuiție din partea adresanților respectivelor creații - ca reacție la hiperintelectualizarea artei, iar muzica intuitivă desemnează doar o situație particulară a sa, atribuită lui Stockhausen, ce definește actul improvizației totale (prin lipsa oricărei partituri).

Înaintea acesteia, reputatul compozitor german încearcă însă în *Aus den Sieben Tagen*, o provocare a imaginației interpreților prin figuri de stil, metafore-sugestii concepute în spiritul unei adevărate pedagogii muzicale active, cu scopul de stimulare a creativității. "Die Musiker wurden immer mehr voneinander getrennte Magnetophone" constată Stockhausen în articolul *Plädoyer für Intuition* (în *Die Welt der Musik*). "Ich will das radikal ändern, um das Hervorbringen jedes Tones mit einer geistigen Intention und damit maximale Tonqualität zu erreichen. Ich muß deshalb auch andere qualitative Vorschriften suchen. Und darum die Reduktion meiner Partituren auf zum Beispiel nur

https://biblioteca-digitala.ro

wenige sätze für eine Musik, die dreißig Minuten und mehr dauern kann".[39] Iată deci şi motivaţia unor atari întreprinderi experimentale, de transpunere a executanţilor prin indicaţiile proceduale stilizate, într-o anumită stare poetică şi apoi muzicală, pentru care trebuie relativizat, în opinia lui Stockhausen, orice act intelectual, spre obţinerea unei disponibilităţi a intuiţiei. O tentativă de întoarcere la oralitate ce a eşuat datorită simplului fapt că, spre deosebire de epocile arhaice în care oamenii se puteau alătura în manifestările lor colective pe baza unor "gramatici" comune, în secolul XX, reflexele individuale au ajuns mult prea diferite pentru a se mai putea constitui într-o bază spirituală unică.



Ex. 11 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

În climatul acestor experienţe, Dieter Schnebel va găsi pentru conceptualismul textual, echivalentul denumirii grafismului ca *musique à voir*, respectiv cel de *Musik für lesen*. Acesta este şi titlul lucrării sale (1972) pentru orchestră, în care instrumentiştii trebuie să reproducă diferite fragmente recognoscibile (fiecare, alte fragmente) din anumite lucrări consacrate în repertoriul tradiţional. Publicul beneficiază de un caiet-program cu *indicaţii* oferite spre integrarea în imaginaţie a unor evenimente sonore

https://biblioteca-digitala.ro

decupate din amestecul general rezultat prin suprapunerea citatelor. Este totodată şi un apel la memoria individuală a auditorilor care, urmând instrucţiunile, pot construi în funcţie de acestea adevărate edificii fonice, reperabile unui fond cultural aperceptiv. Cu alte cuvinte, o provocare a ambientului sonor, prin prelungiri sugerate ale fragmentelor muzicale în conştiinţa fiecărui ascultător.

Mai târziu, ca o tendinţă post-conceptualistă s-a născut *muzica imaginară* (se cunosc în acest sens partiturile compozitorului O.Nemescu), pentru care receptorul îşi este propriul interpret, într-o intimitate a forului său lăuntric. "În muzica imaginară, proiectul sonor al compozitorului se adresează prin intermediul unei partituri, unor persoane care beneficiază de minime cunoştinţe muzicale, pentru ca acestea să încerce să reproducă opera, în virtutea unui act singular, introvertit şi nespectacular, într-o formă nemanifestată, neexteriorizată sonor, deci să-şi imagineze numai, sunetele propuse".[40] Prin urmare, aşa cum observa şi Stockhausen "folosim azi partituri pentru a executa muzica (accent pe audiţie) sau pentru a o imagina (accent pe lectură)."[41]

Dieter Schnebel a avut însă mai multe încercări în sfera textcompoziţiei, dintre care un exemplu sugestiv îl constituie piesa *Glossolalie* (ex.12), al cărei coeficient particular de interes se profilează prin legătura ineluctabilă cu ascendenţii artei conceptuale, recte pictura avantgardistă rusă de la începutul secolului. Partitura îşi asumă astfel un aspect de manifest quasi-lozincard internaţional, la stadiul utilizării mai multor limbi şi caractere de redactare a îndemnurilor ce însoţesc diferitele simboluri grafice, încredinţate unor instrumente precizate (harmoniu, pian, trombon, xilofon).

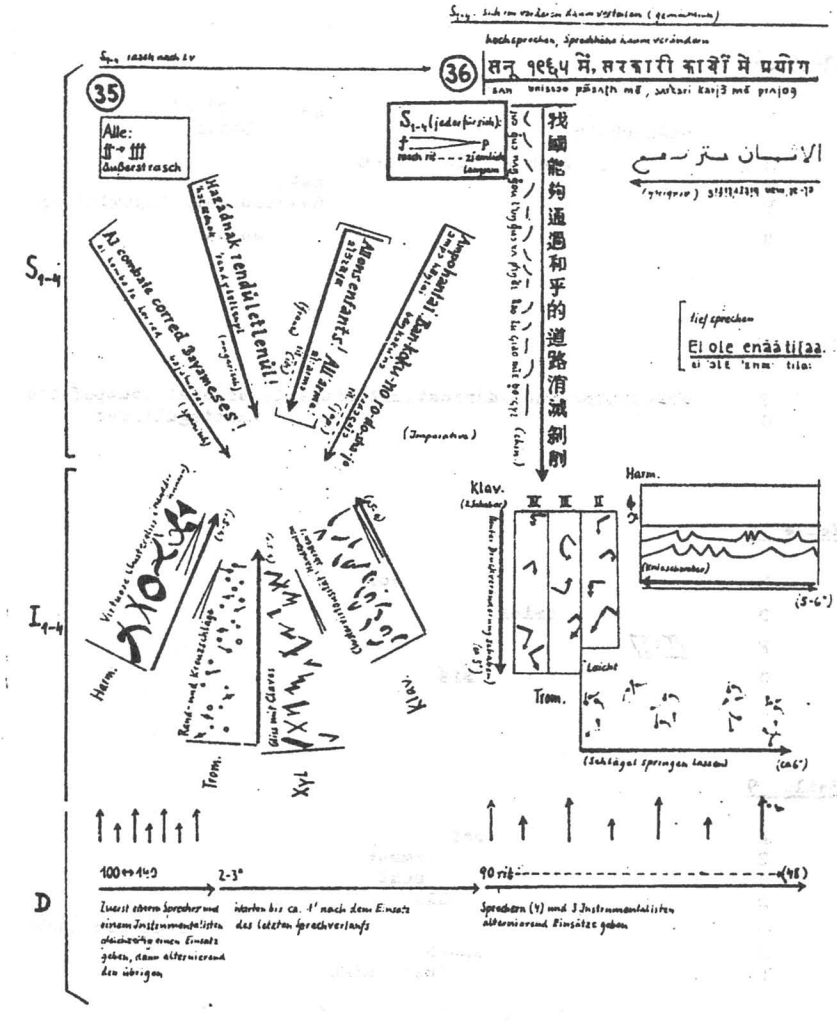
Un alt reprezentant al "muzicii de citit" se recomandă a fi Hans Helms. Lucrarea *Fa:m Ahniesgwow* (ex.13) anvisajează într-o ordine aleatoare, fragmente de cuvinte, sau cuvinte ce necesită o acţiune de descompunere (lipsite deci de semnificaţie în ipostaza lor singulară, izolată), ca material de elaborare a unor fraze posesoare de sens. Executantul va trebui aşadar să caute combinaţiile posibile între elementele de vocabular propuse, pentru a construi o "povestire-program" a piesei ce se doreşte ca atare sugestionată. O probă deci şi de perspicacitate, în calitatea presupusă a unui travaliu predenotativ, solicitată de Hans Helms interpreţilor săi.

Cazul cel mai profund, evidenţiat prin transcenderea parţialei gratuităţi conceptuale a exemplelor anterioare, întru obţinerea unei validări semantice fundamentată pe instituirea unei dinamici a stărilor, îl reprezintă însă creaţia textcompoziţională ce poartă semnătura lui Mihai Mitrea-Celarianu. Partiturile sale vizează, în spiritul acelei pedagogii a sunetului remarcată la Stockhausen (apelul la figuri de stil, la metafore), captarea sensibilităţii interpretului şi introducerea acestuia într-o stare poetică pasibilă de germinaţie muzicală. Astfel că, în lucrarea *Convergences "Quatre"* (1968) - pentru un executant sau ansamblu variabil, M.Mitrea-Celarianu pare a fi conştient şi responsabil de o veche morală a scrierii: "fiecare literă e amprenta lăsată de spiritul universal pe cupa uriaşă a lumii".[42] Puterea magică a semnului scris, a caligramelor şi pictogramelor, a acelor *bandhas* (desene poetice) de care se ocupă *Citrokavya* sanscrită (surse menţionate de acelaşi autor citat) este de această dată invocată în virtutea unor aspiraţii formative.

"Fiecare pagină prezintă un dat structural. Caracterele grafice, raportul dintre cuvântul sau cuvintele scrise şi spaţiul alb, formatul, hârtia chiar (în cazul foilor transparente) se unesc ca mijloc vizual în sensul purtat de cuvinte, pentru a transmite cât mai direct, o semantică muzicală".[43] Există aşadar în alcătuirea piesei, 6 pagini

https://biblioteca-digitala.ro

(conținând fiecare câte o sintagmă) echivalând cu propunerea a 6 structuri a căror ordine de înlănțuire este liberă, variabilă (1. *Amasse*; 2. *Jeu en bribes*; 3. *Contemple le souvenir des traces que tu entendras*; 4. *Ramasse l'écoute du souvenir des traces que tu verras*; 5. *Range*; 6. *Bribes en jeu*).

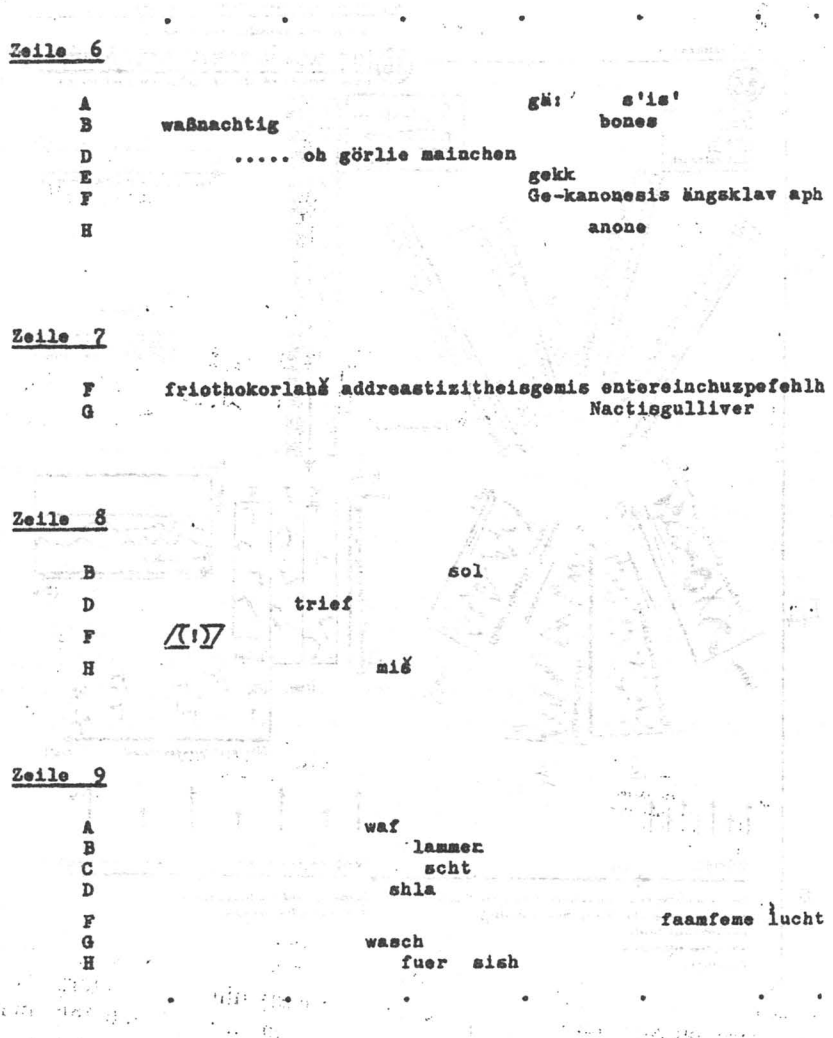


Ex. 12 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

La acestea se mai adaugă 2 pagini notate cu *N*, respectiv *S* (N=un proces conducând spre o stare, iar S=o stare ce declanșează un proces), dintre care interpretul alege una, intercalând-o în economia celor 6 structuri, cu scopul de a influența într-un fel sau altul (prin tenta expresivă pe care o imprimă), cursul succedaneu al evenimentelor fonice. Numitele două fascicule acționează ca un *S-cod*, deci prin suprapunerea peste informația

https://biblioteca-digitala.ro

la sursă, cu capacitate şi menire ordonatoare, direcţionantă. Dezideratele de *acumulare* (amasse), *punere în ordine* (range), sugestia de *joc în frânturi* (jeu en bribes) etc. desemnează în consecinţă şi un spaţiu de semnalizare la nivelul structural-sintactic, prin investirea unui sens corespunzător acestuia.

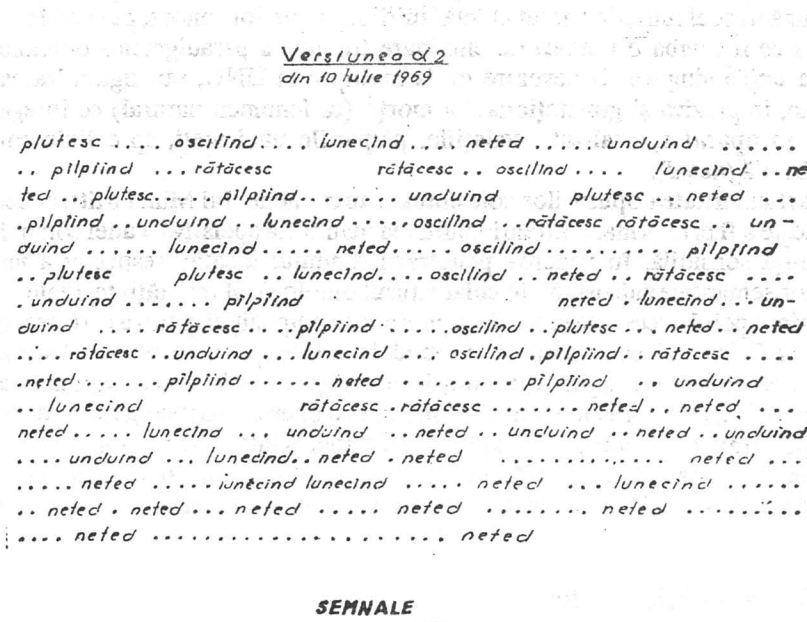


Ex. 13 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

"Gândeşte lucrarea ca un continuu de linişte, întrerupt neregulat de evenimente sonore. Que le silence soit musique et la musique, silence "sunt iată, recomandările notate în prefaţa partiturii, de către compozitor. "Concentraţi-vă intens în faţa fiecărei pagini până când veţi simţi mişcarea şi suspensia cuvintelor în spaţiul alb. Realizarea acestei lucrări să fie rezultatul unei lungi meditaţii".[44]

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași preocupare pentru profunzimea experienței interpretative se regăsește și în piesa *Semnale (pe oceanul U)*, în care partitura devine metafora propriei sale constituiri, edificări (ex.14).



Versiunea a 2
din 10 iulie 1969

plutesc .... oscilînd .... lunecînd .... neted ..... unduind .....
.. pîlpîind ... rătăcesc rătăcesc .. oscilînd .... lunecînd .. neted .. plutesc..... pîlpîind..... unduind plutesc .. neted ...
.pîlpîind .. unduind .. lunecînd ..... oscilînd .. rătăcesc rătăcesc .. unduind ..... lunecînd ..... neted..... oscilînd ..... pîlpîind
.. plutesc plutesc .. lunecînd.... oscilînd .. neted .. rătăcesc ....
. unduind ..... pîlpîind neted . lunecînd .. unduind .... rătăcesc ... pîlpîind ..... oscilînd .. plutesc ... neted .. neted
... rătăcesc .. unduind ... lunecînd ... oscilînd . pîlpîind . . rătăcesc ....
.neted ..... pîlpîind ..... neted ..... pîlpîind .. unduind
.. lunecînd rătăcesc . rătăcesc ..... neted .. neted ...
neted ..... lunecînd ... unduind .. neted .. unduind .. neted .. unduind
.... unduind ... lunecînd.. neted . neted ..... neted ...
..... neted ..... lunecînd lunecînd ..... neted ... lunecînd .....
.. neted . neted ... neted ..... neted ..... neted .....
.... neted ..... neted

SEMNALE
(pe oceanul U)

pentru ansamblu variabil instrumental sau vocal.

formante

punct fascicol constelație
tăcere

structuri

UNDUIND PLUTESC PÎLPÎIND OSCILÎND

NETED RĂTĂCESC LUNECÎND

timbruri

oceanul este învăluit cu neguri luminînd în toate pastelurile
albastre albastre-gri gri-verzi

tempo

atempora:
constituiți din asocierea structurilor secvențe nesimetrice discontinue

« ca un vis »

Ex. 14 - apărut în op.cit. (Luminița Vartolomei)

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Mitrea-Celarianu oferă inițial, după cum se poate observa și în exemplul ilustrat, un summum de formante (elemente morfologice), de structuri (elemente sintactice), timbruri și indicații de tempo, într-o învesmântare conceptuală poetică, la care adaugă traseul minuțios notat al înlănțuirii segmentelor sonore, punând în evidență un *proces* ce incumbă o tehnică de eliminare treptată a paradigmelor operante, spre păstrarea uneia singure. O devenire de la multiplu la UNU, sau figuratizarea forței centripete, implozivă și gravitațională a morții (ca fenomen natural) ce înregistrează precum un aparat specializat oscilațiile, pâlpâirile unei vieți, spre linia continuă, omogenizantă (*neted*).

Particularitatea opusurilor conceptuale apartenente lui Mihai Mitrea-Celarianu se dovedește a fi prin urmare, intenționalitatea manifestă apelativă a unei comunicări de proveniență sensibilă, în vederea penetrării fondului ideatic, respectiv a mijlocirii potențelor semantice subzistând în chiar situsul ontologic al realității textuale.

Prin rapelul necesar la condiția *de jure* a textcompoziției, pentru care experiențele lui Mitrea-Celarianu se constituie ca modele referențiale, se poate observa astfel legitimitatea de factură logică a încadrării sale mișcării artistice conceptuale, sau mai exact, analogică, prin corespondența de mijloace cu operele plastice și literare. Mai mult decât atât, unii consideră, prin aprecierea superficială a fenomenului, că numai textcompoziția poate fi integrată conceptualismului (identificând-o deci cu acesta), ignorând așadar celelalte aspecte definitorii, după cum vom continua să demonstrăm.

Conceptualismul formal

Alături de ipostaza *schematică* a prezentării ideilor (ce va beneficia la rândul ei de o expunere proprie), conceptualismul formal delimitează o arie de preocupări fundamentale și totodată fundamentate pe principii constructive, structurale, garante instituirii oricărui sens și justificării sale în cronologia fonică. Un alt liant al celor două cazuri de muzici conceptuale (formal și schematic) ar putea fi spațiul de "incubație" al acestora, respectiv perimetrul geografic românesc. Devine astfel explicabil de ce Marin Gherasim (influențat de natura preocupărilor născute în aria sa spiritual-existențială) identifică artistul conceptualist cu cel preponderent cerebral, la care "arta redevine o pură *cosa mentale*, atelierul său instalându-se irevocabil în creier, într-o secretă polemică cu afectivitatea; opera este înțeleasă ca limbaj structurat după legi precise".[45]

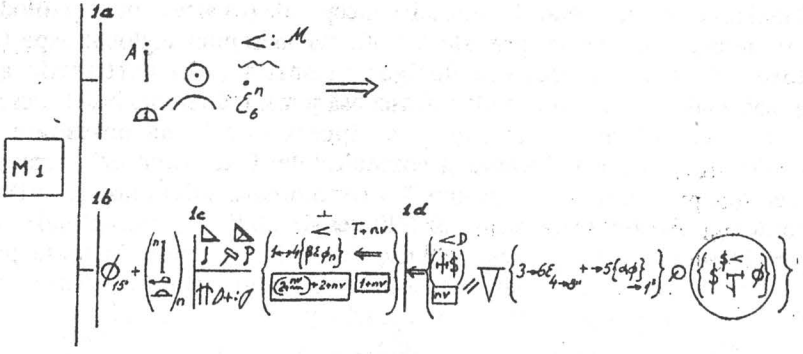
Dacă pentru grafism se putea vorbi de o relație intrinsecă cu arta plastică, iar în situația textcompoziției, intercondiționările erau direcționate *către* și *dinspre* domeniul literar, conceptualismul formal își asumă o corespondență evidentă cu matematica. *Eteralul-număr* este deci reperul conceptual, căruia tendința artistică referentă îi devine tributară, ca posibilitate de exprimare a intenției de conținut. De altfel, încă din 1961 se poate detecta o anticipare, o prefigurare a conceptualismului formal în articolul lui Henri Flynt ce "demonstrează filosofic capacitatea operatorie a artei conceptuale, prin analiza raporturilor între structură și muzică și între structură și matematici", arătând că "afirmațiile care consideră conceptul ca un instrument specific pentru diferite științe sunt false, el putând fi adaptat și în artă".[46]

Fetișizarea formulei ca accesoriu vine astfel în prelungirea preocupării artiștilor ce "consideră că în creație trebuie să se urmărească stabilirea unui algoritm care să

https://biblioteca-digitala.ro

determine aprioric elementele viitoarei compoziţii. Creatorii din această categorie cred în puterea unei scheme abstracte de a genera opera (aceasta devenind simpla traducere sonoră a schemei respective), care poate fi eventual o structură matematică - fiind valabilă sau interesantă pe planul unui adevăr şi unui frumos abstract, logic".[47]

Dată fiind reacţia puternică a conceptualismului la orientările hiperintelectualizate, varianta formală - ca provocare a imaginaţiei muzicale pe linia scientismului, a fost mult evitată. Ea a apărut mai degrabă ca rezultat al unei necesităţi practice, cum este cazul lucrării *Precesii* de Corneliu Cezar, cea de punere în pagină a spectacolului total (ex.15).



Ex.15 - apărut în op.cit. (Luminiţa Vartolomei)

"Pentru a realiza o partitură unică a spectacolului total, este necesară renunţarea (în unele situaţii) absolută la notaţia muzicală tradiţională şi indicarea categoriilor de acţiuni cu simboluri speciale; (...) într-o partitură de acest gen, nu mai există nici un element care să ofere posibilităţi de referinţă la notaţia tradiţională, sau măcar la notaţia utilizată de către unii dintre compozitorii contemporani".[48]

Stăpânirea spaţiului de organizare sonoră pare a fi astfel rezolvată prin formalizarea algebrică, la primul nivel de existenţă (virtuală) a piesei, la stadiul ei deci, structural ("număr variabil de raporturi logic determinabile între elementele componente care se înfăţişează sub forma unei construcţii abstracte, bazate exclusiv pe factorul cantitativ").[49] Este vorba desigur, de propunerea unui *cod*, în accepţiunea de "corelaţie de obicei fixată prin convenţie" (U.Eco) ce oferă însă doar cheia ordonării unor simboluri ambigue, între care se pot totuşi descifra precizări ale numărului de sunete, timpului ((în număr de secunde), moduri de atac, efecte sau sugestii instrumentale.

Iată deci, cazul tipic (conceptualismul formal) a ceea ce Germano Celant numeşte *l'informel froid*, solicitând din partea executanţilor o activitate mentală dificilă, de decodare a mesajului preponderent gramatical, ca ecuaţie sintetică a unei forme sonore ce ignoră în parte faptul că "informaţia depinde de repertoriul de semne comun atât transmiţătorului cât şi receptorului"[50], cu atât mai mult cu cât *Gestalt-ul* (ca în situaţia

https://biblioteca-digitala.ro

artelor vizuale) se impune drept o tonalitate, iar "calitatea comunicării se măsoară prin identitatea dintre forma percepută şi forma creată".[51]

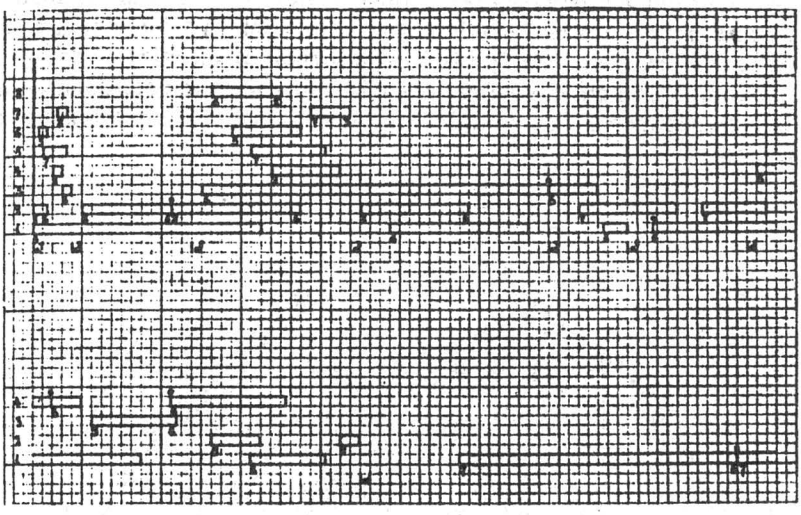
Conceptualismul schematic

Există artă aconceptuală? Răspunsul paradoxal pozitiv a fost dat de Cage, Rauschenberg şi discipolii lor, rămânând a judeca însă dacă propunerile acestora pot fi integrate sferei artistice. Întrebarea, retorică de altfel, viza observaţia lui Aristotel, aceea că "forma redă ideea autorului", cu alte cuvinte că *forma este chiar ideea*, în spiritul interpretării etimologice a noţiunii de *informaţie* (în forma=ceea ce este inclus *în formă*). Aşadar, conceptualismul schematic (cel ce oferă schema formei unei lucrări) apare drept cazul cel mai apropiat dezideratului muzicii conceptuale (ca artă a ideii) şi totodată, cel mai puţin ambiguu în ceea ce priveşte descifrarea mesajului înglobat aspectului de prezentare. Sintagma piesei era desigur urmărită şi în partiturile grafice, textcompoziţionale sau formale - mult mai ascunsă şi mai indiferentă însă la descifrarea, implicit la interpretarea sa, în raport cu ipostaza- schemă posesoare a unei intenţionalităţi precise, semnificante şi comunicabile. Este vorba prin urmare şi de situaţia cea mai elaborată şi mai profundă a conceptualismului muzical, artă în care "deschiderile trebuie căutate tocmai în valabilitatea şi viabilitatea conceptului structural, formal, ce instaurează un principiu activ, de ordine, resimţit la toate palierele constructului, ca modelator suprem al devenirii".[52] Eteralul *premisă-concluzie* identificat de A.Dâmboianu îşi găseşte ca atare corespondenţa artistică în calitatea de evidenţă procesuală, de "coloană vertebrală" a oricărei forme, susţinută de sensul ei teleologic apt de a fi instituit. În literatură, Mel Ramsden se aliniază acestor imperative ilustrate prin diverse scheme (*Abstract Relations*), iar în artele plastice Marin Gherasim remarcă o anumită fenomenologie creatoare cu pornire de la Cézanne, prin care "atelierul se instalează în concept", oferind posibilitatea de a vedea "în diversitatea manifestărilor lumii, principiile constructive ultime".[53]

În muzică, o experienţă premergătoare conceptualismului schematic, ca variantă elementară a acestuia, ar putea fi considerată într-un plan însă infraconceptual, lucrarea *Imaginary Landscape no.5* aparţinând chiar paradoxalului J.Cage. "Poţi găsi în arta conceptuală concept *real* şi *fals* concept, după cum găseşti în artă emoţii reale alături de emoţii simulate".[54] Este vorba deci în această situaţie doar de falsul concept, ascuns în alcătuirea unei scheme ce nu pune în evidenţă o idee, ci doar evoluţia neutră a unor densităţi sonore şi a unor raporturi temporale dintre evenimentele astfel condiţionate (diferite muzici manevrate prin intermediul unor aparate de redare). (Vezi ex. 16)

Adevăratul conceptualism schematic se afirmă însă, aşa cum am menţionat anterior, în spaţiul geografic românesc, fiind legat de numele compozitorului Octavian Nemescu, "un artist conceptual proeminent", pentru care "susţinerea pieselor sale este de natură etnică, spirituală".[55] Imaginarea unor forme cu o semantică multiplă, conţinându-şi mesajul în însăşi macrocuprinderea lor semnificantă, sau altfel spus "toposul ca o comunicare simbolică a logosului"[56], se doreşte a fi preocuparea de bază a acestui creator, aspirând spre perfecţionarea lumii reale prin apropierea ei cât mai mult de lumea ideilor. Trei sunt lucrările lui O.Nemescu - definitorii ale conceptualismului schematic, toate trei scrise în acelaşi an, 1968 (*Sugestii, Regele va muri* şi *Memorial*).

https://biblioteca-digitala.ro



Ex.16 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

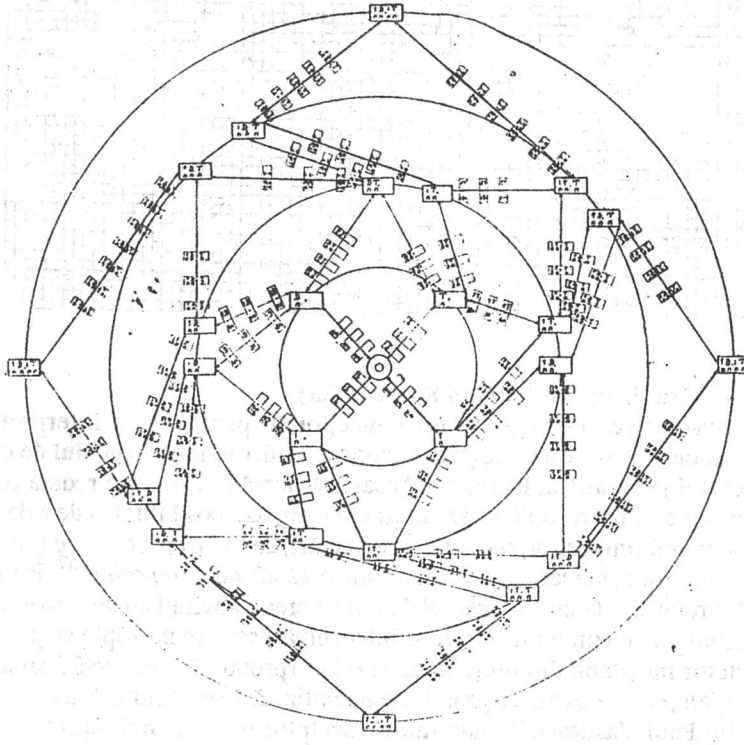
Piesa *Sugestii* (ex.17) - partitură conceptuală pentru 1...n interpreți, oferă bunăoară "o schemă în stare să schițeze, să conceptualizeze forma (modul de evoluție) cât și mecanismul generativ al lucrării". "Această schemă în care este redată concepția fundamentală a piesei reprezintă deci *matrița* ce sugerează posibilitatea de a da naștere, de a crea de-a lungul timpurilor, o mulțime de lucrări, de cazuri particulare (născute din aceeași reprezentare schematică), configurând o *clasă de compoziții*".[57] Prezentarea conține așadar referința la un caz *general* de obiect creat, anvisajând generozitatea ideii - ca model arhetipal de configurare a unor întruchipări sonore multiple ce păstrează în pofida aspectelor inevitabil diferențiate de la o interpretare la alta, acele caracteristici comune, esențiale, ce țin de concepția unică schematizată de partitură. Așa precum, după confesiunile lui Paul Vasilescu "în laboratorul sculptorului, desenul reprezintă o etapă necesară de precizare a *contururilor esențiale*, cărora ulterior modelajul sau dăltuirea le vor da consistență spațială".[58] Avem de a face iată, cu dezvăluirea activității intime, "de laborator" a artistului, un acces favorizat ce altădată părea aproape cu neputință de obținut la stadiul său inițial, frust, în pofida numeroaselor cercetări, analize și interpretări ale celor interesați.

Partitura lucrării *Sugestii* este constituită după cum se poate observa în ilustrarea ce urmează, dintr-un centru (care este sunetul Do central) și 4 cercuri concentrice de dimensiuni crescânde; între cercurile alăturate se găsesc notate scări de trecere, sau punțile transformaționale ce fac tranziția între stările circulare, evidențiind astfel *un proces de continuă devenire*, în care "fiecare moment al unei transformări va fi fructul momentului anterior și în același timp, sămânța celui următor" (O.Nemescu).

Interesant este că, simbolica arhetipală a formelor i-a preocupat pe foarte mulți creatori (din diferite domenii) aparținenți generației lui O.Nemescu. Legătura evidentă a rezultatelor obținute de fiecare în parte în investigațiile și experiențele personale

https://biblioteca-digitala.ro

devine astfel explicabilă, deoarece, relativ la schema piesei *Sugestii* și totuși independent de aceasta, Wanda Mihuleac imaginează o serie de grafuri "conținute și conținătoare *în* și *de* instrumente necesare acelui tip de comunicație simbolică biunivocă, care este creația". Dintre acestea, *graful-cerc* "preia funcția semantică specifică de desemnare a rotunjimii, a devenirii", iar *graful-concentric* "are în centru *locul* ca determinare spațială a corporalității, transpunerea conceptului corespondențelor dintre univers (macrocosm) și om (microcosm)".[59]



Ex.17 - apărut în op.cit. (Luminița Vartolomei)

Tot astfel, compoziția muzicală referentă proiectează un traseu de evoluție de la UNU la multiplu și de la multiplu la UNU în două faze: prima - *centrifugală* (explozivă) în care "deplasarea se va face de la centru pe unul din traiectele punților alese de cel care realizează materializarea sonoră a piesei, spre cercul ultim, trecând prin toate stările cercurilor intermediare", iar a doua - faza *centripetă* (imploziv, gravitațională), ca întoarcere la *initium* (actul de căutare și regăsire a centrului) ce se va realiza însă printr-o alegere de punți transformaționale diferită de cea anterioară. Cu alte cuvinte, într-o potențială traducere impusă de legile naturale, biologice ale fiecărui organism viu și implicit ale Universului, schema lucrării *Sugestii* anvisajează cele 2 forțe (ancestronică și trofică) ce definesc destinul implacabil al vieții, lăsând totodată celui ce "pornește la

https://biblioteca-digitala.ro

drum" şi libertatea de opţiune a traseului de urmat, sau "liberul arbitru" de înveşmântare (pe o cale sau alta) a unor parcursuri precis direcţionate.

Cercurile reprezintă *stări dinamice* (de mişcare) de gradul 1, 2, 3 şi 4 - activând pe rând prin abordare cei 4 parametri ai sunetului (I,D,I,T) într-o ordine functivă de traiectul ales. Ultimul cerc va avea dinamica maximă, în care toţi parametrii vor fi mobili. Un aspect derivat, privind înălţimile înscrise (potenţiale de a fi activate) pe cercurile concentrice, are în vedere o scală a situării acestora de la cele aflate în sfera de rezonanţă a lui Do central (armonice mai apropiate, apoi mai îndepărtate) până la ieşirea din numita sferă, într-un perimetru sonor atonal, non-gravitaţional. Prin urmare, "pornind de la o muzică din afara stilurilor şi istoriei, plasată în centrul partiturii, se evoluează spre o muzică de factură arhaică, clasică, tono-modală, apoi una în care se slăbeşte treptat atracţia gravitaţională şi în continuare spre cea atonal-serială a ultimului cerc, căutându-se ulterior drumul de întoarcere către anistoric. Lucrarea se doreşte astfel, însuşi parcursul istoriei".[60]

O altă piesă a compozitorului O.Nemescu, reperabilă conceptualismului schematic este cea intitulată *Regele va muri!* după piesa cu acelaşi nume de Eugen Ionescu - *partitură conceptuală pentru un instrumentist virtuoz care cântă o piesă celebră scrisă de un compozitor faimos, cu 10 instrumente aflate într-o stare crescândă de degradare.* Indicaţiile autorului arată că primul instrument la care va cânta interpretul virtuoz se află "în starea cea mai mare de perfecţiune", al 2-lea este mai puţin bun, al 3-lea are o calitate şi mai proastă... etc., pentru ca al 10-lea să fie "o vechitură scoasă din lada de gunoi şi în acelaşi timp, doar o fărâmă de instrument, care aproape nu este capabil să mai scoată nici un sunet".[61]

La fiecare pagină a partiturii (ce exprimă ele însele prin distorsiuni ale notaţiei şi prin calitatea hîrtiei-pătată, creponată, acţiunea de degradare), "virtuozul interpret va schimba instrumentul în ordinea de la cel mai bun spre cel mai deteriorat. Această trecere îi va crea dificultăţi sporite şi de nebiruit în cântarea piesei". Spiritul ionescian, ironic şi amar în acelaşi timp, plin de subînţelesuri este evident. Practic "spectatorul asistă la degradarea treptată a actului interpretării, la îmbătrânirea şi apoi la moartea cântării unui formidabil instrumentist care a dorit să execute o mare piesă de virtuozitate spre delectarea publicului" (O.Nemescu).

Ideea ce răzbate din procesualitatea sugerată a partiturii este aceea de moarte, de dispariţie inevitabilă a actului spectacular, convenţional ce şi-a epuizat resursele prin căderea într-un automatism marcat de însemnele vedetismului. Ultima pagină (nr.10) conţine pentru edificare, următoarea descriere a evenimentului ce-l solicită în calitatea sa de punct terminus al iniţiativei: "Fără nici o speranţă, aproape resemnat, interpretul mai face o ultimă încercare trecând cu gesturi lente la al 10-lea instrument. Dar relicva instrumentală pe care o ia în mână îl umple de praf şi păianjeni. Părţi din ea se desprind şi cad. Cu eforturi supreme încearcă să scoată măcar un singur sunet. Se aude în mod prelungit un zgomot înfiorător exprimând toată disperarea jalnică a celui care a fost cândva... Aşa se încheie cântarea neterminată a unei piese. Mai avea aproape jumătate de parcurs până la bara dublă. *Dar nu i-a fost dat.*"[62]

A treia lucrare conceptuală în varianta schematică de prezentare este piesa *Memorial* - pentru instrumentist solo cu acompaniament de pian şi benzi magnetice. Motto-ul său ales de către O.Nemescu, îi surprinde acesteia cu prisosinţă esenţa simbolică, transformând-o într-un "prilej de meditaţie prin intermediul actului sonor şi

https://biblioteca-digitala.ro

vizual sugerat de partitură"[63]: "...Există un fluviu ale cărui ape dau nemurirea; undeva, pe alte meleaguri, trebuie să fie un alt fluviu, ale cărui ape o iau..." (Jorge Luis Borges).

Lucrarea conține un summum de variante, fiecare constituind o acțiune de sine-stătătoare (compusă la rândul ei dintr-o serie de subacțiuni) orientată în sensul descompunerii și apoi recompunerii unor repere muzicale date. "Acțiunea principală a fiecărei variante în parte este motivată de drumul parcurs între 2 cauze (...) reprezentând stări complementare de existență" (O.Nemescu). Acest drum este *progresiv*, "fiecare treaptă a sa propunând unul din șirurile de acțiuni secundare", între cel inițial (fix) - "șirul pieselor apartenente unor diverși compozitori pe care instrumentistul le va cânta în concertul său", cât mai diferite din punct de vedere stilistic și un șir potențial, variabil de la caz la caz, funcție de procedeele uzitate pe parcursul devenirii.

În prezentarea lucrării *Memorial - 4 iunie 1969* (titlu ce conține și data zilei concertului în care a fost interpretată), Liviu Glodeanu observa că "autorul nu-și atribuie paternitatea materialului muzical, ci numai a procesului petrecut".[64] Sunt asigurate așadar modalitățile de descompunere a sistemului de relații al pieselor, a ordinii, timpului de percepție, precum și cele de recompunere a unor noi opusuri, prin care "această lucrare este mai mult o regie a întregului concert, propunându-și negarea convenienței" (L.Glodeanu).

Procedeele sugerate de dezintegrare sunt cele ale *descompunerii prin esențializare, prin fragmentare, prin comprimarea fragmentelor muzicale* sau *dilatarea timpului de expunere a pieselor*. Îndepărtarea gradată de evenimentele sonore ale șirului inițial (a) se constituie ca premisă pentru reelaborarea unor structuri prin acțiunile de *negație, mutație, memorie*, respectiv prin înlocuirea caracteristicilor sonice cu complementarele lor, crearea unui fragment care să aibă trăsăturile reunite ale unor piese anterioare sau (cel mai important), prin amintirea de către interpret a unor fragmente din alte piese aflate în relație cu primele: a) ale aceluiași autor; b) din aceeași sferă stilistică cu a autorului; c) apartenente indiferent cărui compozitor. Demn de semnalat, consideră L.Glodeanu, este rolul *memoriei* auditive a interpreților și spectatorilor, în realizarea unei sugestivități asociative - "element de coeziune latentă a desfășurărilor sonore". Situația particulară a variantei *Memorial - 4 iunie 1969* a reprezentat astfel o sinteză a opusurilor prezentate în acel concert, prin reconsiderarea și dezintegrarea lucrărilor antecedente sieși, proces ale cărui rezultate fonice s-au constituit ca "semințe", ca prefigurări germinative ale pieselor ce i-au urmat. (vezi ex. 18 în pag. următoare)

Acestea sunt deci, cazurile definitorii ale conceptualismului schematic, ce pun în evidență o motivație profundă, o luptă a ideilor împotriva rutinei, a convenționalismului și inerției, compozitorul Octavian Nemescu fiind recunoscut pentru tenacitatea susținerii acestor deziderate de depășire a unei condiții artistice și umane mediocre, întru redimensionarea potențelor spirituale fundamentale.

Evaluări de sinteză ale fenomenului estetic conceptual

În urma parcurgerii detaliate a situațiilor și exemplelor ce dau marca orientării muzicii conceptuale, este necesară situarea deasupra enunțării informațiilor și a interpretării lor individuale, pentru obținerea unor criterii de evaluare a acestora. Muzica conceptuală poate fi văzută astfel în mai multe feluri, din unghiuri și de pe poziții diferite,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

funcție de motivațiile sau dezideratele pe care și le atribuie, de forma de prezentare, locul pe care îl ocupă în contextul artistic al anilor de subzistență, sau sursele de emancipare etc.... și nu în ultimul rând, de experiențele pe care le generează, le "finanțează" constructiv, creator.

■ Fiecare dintre cele 4 cazuri prezentate are bunăoară în vedere o analiză simplificatoare, de relativizare a contururilor concrete, anvisajarea unei *scheme* - ca model de elaborare formală (sintagma operei) în diferite ipostaze de înveșmântare (desen, cuvânt, formulă). Dintre acestea se disting două categorii, în calitatea lor de tipare ale arhitecturării sonice: cea *general-abstractă*, indicând matrițele constructive arhetipale și cea *particular-abstractă*, constituind planuri derivate, individualizate sau (de la caz la caz) artificializate ale celor dintâi. Schema formei nu se confundă totuși cu forma în sine, care este "o realitate vie", incumbând o "temporalitate manifestă" (A.Iorgulescu). "Schema rămâne în afara sunetului, deci extrinsecă timpului, este *concept* de desfășurare, nu desfășurare efectivă", sau altfel spus, "matrice abstractă capabilă să integreze un sens și să-l exteriorizeze", fiind cu toate acestea "golită de conținutul ce subzistă numai în perimetrul formei reale".[65] Schema nu este deci muzică, ci numai un proiect convențional al ei. Totodată, în situația artei conceptuale, se produce o mutație asumată a formei în însăși schema sa. Dată fiind indiferența la materializarea sonoră, interesul artistului-compozitor și acțiunea lui formativ-creatoare se concentrează în situsul schemei ce devine însăși forma posesoare de sens. "Totul este formă, viața e o formă" spunea Balzac, subliniind puterea arbitrară a acesteia, care "de îndată ce apare în fața unui privitor, devine purtătoare de semnificație". Este vorba așadar de acea putere a aspectului semiografic elaborat, prin care forma nu se mai dorește o entitate muzicală, ci doar una grafică.

■ Opera conceptuală a repus astfel în discuție, ideea de *partitură-obiect*. Reapare deci, după cum observa și Marie-Claire Lemoigne Mussat, "autonomia partiturii și a *vizualului* în raport cu rezultatul sonor". O apreciere similară este cea a lui Gillo Dorfles care descoperă "o delectare ce provine din simpla lectură a partiturii; este un gen de plăcere foarte diferit de satisfacția pur acustică; ea implică nu numai structuri diferite ale spiritului nostru, ale percepției noastre, dar cere ca muzica să trăiască dincolo de a sa *desfășurare diacronă* și într- un anumit sens, pretinde *spațializarea* și reducerea unui eveniment diacronic la un eveniment (obiect) net *sincron*. În definitiv, am putea admite că, până la un anumit punct, informația transmisă pe calea notației noi, va fi dacă nu de ordin muzical (lipsind codul de descifrare), cel puțin de ordin vizual.[66] Paradoxul indus conștiinței adresanților unor atari lucrări ale muzicii *de văzut* sau *de citit*, este acela al obișnuinței cu simplul fapt că de regulă, muzica e făcută *pentru ascultat*.

Scripta manent pare a fi așadar "deviza" artiștilor conceptualiști, ale căror opere nu-și mai pretind o analiză ce face uz de cunoscutele criterii muzicale, ci de aprecieri colaterale domeniului, din sferele explicitante ale modalităților de prezentare.

Plonjarea ca atare în aspectul *semiografic* al semnelor (de unde și tratarea nesistematică a cazurilor de conceptualisme în cadrul exclusiv al problematicii notației) ridică o problemă în abordarea lingvistică și semiotică a fenomenului. Aceasta deoarece în muzică la fel ca în situația limbilor naturale semnul reprezintă o unitate indestructibilă dintre o *formă sonoră* și un înțeles, la care se adaugă cea de a treia dimensiune, a referențialității. Conceptualismul elimină cu bună știință dualitatea presupusă a semnului, transformând totodată referentul, din *potențial infinit* în *infinit actual*. Având

https://biblioteca-digitala.ro

în vedere aceste considerente, se poate vorbi de o virtualitate a semnelor muzicii conceptuale, viziune ce se cere modificată întru depăşirea pragului de semnificare spre acela de comunicare, prin aplicarea în cântărirea realităţilor a unor măsuri (criterii) ale categoriilor artistice vizuale. Este tabloul sau sculptura semn ce nu-şi revendică o formă sonoră de activitate? Dacă da, atunci şi lucrările muzicale conceptuale îşi pot pretinde o condiţie similară.

■ Un aspect rămâne însă evident şi fără posibilitate de a fi ignorat sau neglijat: eludarea "luptei cu materia" ce a generat o polemică aprigă între "gânditori" şi "realizatori".

Ideea este astfel pentru conceptualişti obiectul "fără corp" sau cu "corp eteric" după cum am mai afirmat; ea este "valoarea intrinsecă ce nu suferă însă nici o îngrădire în materializare, ci se revelează clar".[67] În formă (ca idee după definiţia lui Aristotel), "artistul realizează afirmaţii nemicşorate ale esenţei" (W.Hofmann), aserţiune ce conduce la o meditaţie asupra însăşi condiţiei creatoare, la pierderea inevitabilă ce se produce, la distanţa de nesurmontat dintre idee şi materializarea ei în actul "facerii". Este poate binecunoscută observaţia plastică a lui Büchner asupra acestui fenomen, necontrolabil decât în parte: "Privighetoarea poeziei cântă zilnic deasupra capului nostru, dar ce este mai fin se duce dracului când îi smulgem penele şi o muiem în cerneală sau în culoare".[68] De aceea, conceptualismul (ca artă a ideii) se pretează la interpretarea organico-psihografică sugerată de Werner Hofmann, prin care "ceea ce artistul formulează este un tot organic, este expresia sentimentelor sale - o revelaţie directă ce i-a fost dată pentru a transforma fără pierderi în forme vizibile sau palpabile, impulsurile de modelare".[69] Un alt punct de vedere convergent este cel al lui Douglas Huebler ce consideră arta ca "sursă de informaţie" independentă de constrângerile materiei, în sensul în care Joseph Kosuth găseşte "încărcătura intelectuală mai importantă decât orice mesaj posibil de receptat". Este şi concluzia Ursulei Meyer în cartea sa dedicată artei conceptuale (*Conceptual Art*) că pentru aceasta "proprietăţile materialului şi calităţile estetice sunt secundare şi dispensabile".[70]

Riposta nu a ezitat să apară. "Versurile nu se fac cu ideile, ci cu cuvintele" (Mallarmé), "lucrez cu materia nu cu ideile" (Braque). Problema ridicată era deci aceea că din idee nu poate rezulta absolut nimic fără faptă - veşnica luptă pentru întâietate a lui CE şi a lui CUM, asupra căreia Kandinsky se pronunţase în felul următor: "Mult mai des se ştie CE se vrea, decât să se găsească pentru aceasta necesarul CUM". Nepoetul (neartistul) poate tot aşa de bine ca şi poetul (artistul) să fie impresionat de o *idee*, dar n-o poate manifesta în nici un obiect".[71] Acţiunea contrară conceptualismului ar fi cea de *action painting* sau *work in progress*, prin care nimic nu este prevăzut, totul este o surpriză.

Cu toate acestea, nu se poate contesta truismul lui Focillon: "L'intention de l'oeuvre d'art n'est pas l'oeuvre d'art", atacând auto-referinţa lucrărilor conceptuale, conexă în unele cazuri cu perspectiva asupra *textului în sine*, subliniată de Max Bense, ce ţine de *spaţialism* (spaţiul conceptului complementar timpului obiectului). Prin aceasta, "poemul în loc de a fi scris esenţialmente pentru a fi spus (opusul pentru a fi cântat) este legat foarte strâns de tipografie, de umplerea paginii albe prin semne care conţin o anumită formă estetică, în acelaşi timp cu o evocare simbolică şi literară".[72]

■ Ce putem, ce ne este permis să descifrăm din aceste forme? Cât de mare e gradul de evidenţă al afirmării lor? Sunt întrebări ce introduc analiza pe un făgaş al *semanticii*,

https://biblioteca-digitala.ro

ca studiul înţelesurilor ce se interesează de valoarea acestora. Celebrul exemplu al lui Chomsky - "ideile verzi, lipsite de culoare dorm cu furie" deschide problematica falsului sau adevărurilor frastice (în cazul de faţă, al reprezentărilor sonore). Lucrările muzicii conceptuale au fost în cele din urmă gândite pentru a fi cântate, pretenţie ce vizează actul instituirii sensului în exprimare. Faptul că orice mesaj se transmite prin formă este desigur un argument favorabil muzicii conceptuale, dar sensul subzistă totuşi în concretul acesteia. Şi atunci naşte o altă întrebare: multiplele variante de întrupare sonoră a ideii unei piese nu modifică, mai mult sau mai puţin, uneori cu riscul de a-l periclita, sensul acelei lucrări?

■ Răspunsul poate fi căutat în tratarea unui alt aspect subsumat fenomenologiei estetice a orientării conceptuale şi anume, cel al relaţiei creator-interpret. O.Nemescu remarcă astfel mutaţia serioasă ce s-a produs în ontologia numitului raport, prin care "interpretul capătă o libertate de acţiune aproape egală cu a compozitorului, având dreptul de a-şi căuta singur soluţiile, căile care îi convin, care corespund cu propria sa viziune".[73] Partitura devine în consecinţă, un fel de *lieu d'échanges* între impulsurile creative ale imaginaţiei celor 2 protagonişti la actul edificării sonore a unei piese. Important este "în ce măsură instrumentistul reuşeşte să se depăşească pe sine, sau din contră, rămâne sclavul ticurilor şi reflexelor sale".[74] Intervenţia *pragmaticii muzicale* în actul de comunicare este de această dată periculoasă în condiţiile în care "interpretului i se pune în sarcină quasi-totalitatea micro şi macrostructurii. Pe această cale, se strecoară în excepţie, în mod fatal de cele mai multe ori, doar nişte automatisme nesemnificative. Chiar şi un improvizator dotat excepţional îşi automatizează de la un timp încolo improvizaţiile".[75]

Adăugând acestor observaţii şi lipsa de beneficiu a publicului menţionată în debutul studiului (cu excepţia poate a cazului de diapo-musique), concluzia ce se impune din partea teoreticianului defineşte produsele muzicii conceptuale ca *exerciţii* necesare de testare a imaginaţiei şi mobilităţii operativ- intelectuale pentru interpreţi. Este şi remarca lui O.Nemescu, ce comentează pe marginea atitudinilor behavioriste a respectivelor creaţii: "adeseori, în aceste cazuri, instrumentistul (care îşi dezvoltă practic imaginaţia) este *cel mai îndreptăţit câştigat*, în mult mai mare măsură decât publicul spectator, care nu are posibilitatea de a sesiza relaţia reală dintre graful, textul, ecuaţia, sau schema sugerate şi reacţia muzicală rezultantă".

■ Există diferite motivaţii ale apelului la conceptualism ale compozitorilor enumeraţi în tratarea quasi-diacronică a producţiunilor respectivei tendinţe artistice, motivaţii decelabile atât în existenţa *de facto* a acestora, cât şi în ambientul estetic al poziţionării ideologice proprie fiecărui reprezentant în parte.

În funcţie de "acoperirea" conceptului şi necesitatea lui, a căror importanţă decisivă o subliniază şi A.Vieru, se pot detecta argumentele de creaţie conceptuală eşalonate pe diferite grade ale unei axe, între gratuitatea maximă şi profunzimea experienţelor înregistrate. Astfel că, pentru compozitorii care nu au scris de-a lungul carierei lor (scurte) decât muzică conceptuală (vezi Moran, Logothetis), această direcţie nu poate fi interpretată decât ca vad propice de deturnare a lipsei unei gândiri sonore, o mascare a drumului "înfundat" de la idee la obiect. Mai departe, Cage apelează la conceptualism doar ca la un nou mod de "colorare" a propriei estetici indeterministe, pentru ca Stockhausen, aflat sub o continuă tentaţie a asimilării, să treacă printr-o *fază* conceptuală, vizând o treaptă de investigaţie a muzicii intuitive. În sfârşit, la polul pozitiv

https://biblioteca-digitala.ro

se află categoria de creatori, dintre care o contribuție remarcabilă au avut-o compozitorii români, ale căror lucrări se înscriu pe linia unui fundamentalism ideatic, a profunzimii aspirațiilor - cu detente reactive la tot ceea ce reprezenta în acea vreme atrofiere și hipertrofiere informațională. Un traseu deci de la *faire n'importe quoi*, prin care se explică ceea ce Edward Lucie-Smith consideră unul din paradoxurile artei conceptuale - "faptul că se poate concretiza în aproape orice formă aleasă de artist spre adoptare"[76] - până la investigațiile semantice bine conturate. Cu alte cuvinte, drumul de la *oarecare* la *esențial*.

■ În ceea ce privește fenomenul de intercondiționare a sferelor artistice și științifice, s-au putut detecta cu ușurință corespondențele presupuse de formele de prezentare ale muzicii conceptuale: grafism - arte plastice, textcompoziție - literatură, conceptualism formal - matematică. Singur *conceptualismul schematic* nu-și asumă o relație "extrateritorială", păstrându-și o legătură intrinsecă cu domeniul muzical (legătură auto-referențială). Din această cauză, în pofida aparențelor ce instituie textcompoziția ca situație simptomatică de conceptualism sonor (prin apelul comun cu al celorlalte arte la limbajul noțional), pentru muzică, definitoriu și original apare doar cel schematic. Acesta întruchipează prin urmare, *varianta muzicală* de ilustrare a deziderateloor conceptuale.

■ Ilustrative ale interesului suscitat de direcția conceptualistă sunt expozițiile de partituri, ce pun în evidență fascinația amintită a aspectului semiografic al muzicii și tratarea lucrărilor referente ca obiecte de artă vizuală. Dintre aceste expoziții (Donauschingen-1959, Rennes-1981 etc.) se remarcă și cea intitulată *Scrierea*, de la București (1981) - ca manifestare colectivă interdisciplinară, reunind arhitectura, artele plastice, muzica, literatura, teatrul și filmul. Întrunirea creatorilor din diferite domenii artistice s-a constituit într-o meditație asupra *scrierii*, în calitatea de categorie *metaliterară*, ca "respirație întrupată, hieroglifă a sufletului vital însuși", după aprecierea metaforică a lui A.Pleșu: "scriere sunt orbitele planetare, contururile trupurilor noastre, căci tot ce există este expresie de sine, formulă cu loc bine precizat în marea sintagmă cosmică".[77] Expoziția, incluzînd și experiențele conceptuale ale compozitorilor români, s-a dorit astfel, "un discurs despre respirație, despre ritmurile pline de înțeles ale spontaneității".

■ S-au înregistrat ulterior și alte experiențe conceptualiste târzii: Daniel Dahl (1984), Jakob Ulmann (1990), la care se adaugă un număr impresionant de artiști mai mult sau mai puțin cunoscuți, ce i-au dedicat memoriei lui Cage în revista *Musik Texte* 46/47 (*Zeitschrift für Neue Musik*) din 1992, compoziții și alte diverse lucrări înscrise dintr-un spirit voit epigonic pe direcția estetică a acestuia, în litera binecunoscutului său teribilism - dintre care se disting și unele partituri grafiste sau textuale (Terry Riley, Horațiu Rădulescu etc.).

■ În fine, după cum s-a putut observa și la analiza semiotică a fenomenului conceptual, "arta renunță la ceva din integritatea ei, pentru a prefera sau chiar absolutiza unul din aspectele sale dintotdeauna. Încarnarea ideii trece pe planul doi pentru un conceptualist; pentru el, pregnanța conceptului este decisivă, sustrăgând atenției celelalte aspecte ale artei".[78]

Cogito ergo sum în muzică, literatură, plastică este poate definiția cea mai favorabilă orientării ca atare, în sensul în care comentatorii expoziției *Scrierea* de la București remarcau în ceea ce privește eterogenitatea și imprevizibilul formelor acesteia, că "sunt de multe ori reflexul unei insistente căutări de autocunoaștere (cu implicații

https://biblioteca-digitala.ro

filosofice), ce are ca repere centrale conceptele de interiorizare şi trăire, al căror consum nu poate fi decât empatic".[79]

Iată deci că, în pofida sau în prelungirea poziţiilor pro şi contra conceptualismului, el rămâne totuşi o experienţă existentă, chiar prin simplul fapt că este controversată. Mai mult decât atât, trebuie luat din fiecare experienţă ceea ce are ea pozitiv, iar rezultatele unei asemenea cercetări cum se doreşte cea de faţă, pot fi folosite ca mobil al judecăţilor şi poziţiilor estetice fiecărui artist sau receptor al prezentului sfârşit de secol. Trebuie apreciate aşadar, mai ales prin prisma crizei "aconceptuale", a lipsei de idei actuale, tocmai eforturile de înnoire ale anilor '60-'70, lăudabile în planul ieşirii din pasivitate, din inerţia reflexelor academice, în spiritul observaţiei lui Paul Popescu Neveanu, referitoare la "neîmpăcarea cu banalul, opoziţia faţă de rutină, nonconformismul şi nonconvenţionalismul, sentimentul noului şi aspiraţia spre originalitate ce sunt numai unele din atitudinile care necesită a fi sugerate şi formate pentru a determina fenomenul de *imaginaţie creatoare*".[80]

Nu poate fi ignorată desigur nici parţiala ratare a năzuinţelor artei conceptuale, ce a rămas o *modă* care a trecut, fiind înlocuită de altele şi altele. Revenirea la acea modă (vezi experienţele lui Dahl sau Ulmann) nu reuşeşte în aceste condiţii decât să fie socotită retrogradă, lipsită de originalitate. O reflecţie deci, solicitată şi în sensul constructiv sau destructiv al factorului originalitate, al acţiunii sale de-a lungul secolului XX, în căutarea echilibrului mult dorit, până când "opera de artă ar deveni un prilej de adâncă meditaţie şi nu un simplu joc gratuit şi sărac în semnificaţii".[81]

Meritul unor astfel de orientări (ca aceea conceptuală) şi a tuturor experienţelor contemporaneităţii, a fost şi va rămâne aşadar, în ciuda rezistenţelor mai mult sau mai puţin motivate sau "acoperite" prin cunoaştere, acela de ferment al unor mişcări intelectuale, al unor efervescenţe spirituale la stadiul la care, atâta timp cât se mai întâmplă ceva, încă mai avem o şansă de supravieţuire. Care va fi însă următoarea "mutare"? Cine poate spune?

39) Stockhausen, Karlheinz, *Plädoyer für Intuition*, în Die *Welt der Musik*, vol.XII nr.2/1970, p.7
40) Nemescu, Octavian, *op.cit.*, p.62
41) Stan, Radu, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)
42) Pleşu, Andrei, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)
43) Mitrea-Celarianu, Mihai, prezentare a partiturii *Convergences* "*Quatre*", Editura Salabert, Paris, 1968
44) Mitrea-Celarianu, Mihai, *op.cit.*
45) Gherasim, Marin, *Atelierul - spaţiu al devenirii*, în *Arta* nr.3/1990, p.39
46) Celant, Germano, *op.cit.*, p.9
47) Bentoiu, Pascal, *op.cit.*, p.170
48) Vartolomei, Luminiţa, *op.cit.*, p.321
49) Bentoiu, Pascal, *op.cit.*, p.22
50) Moles, Abraham, *Artă şi ordinator*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p.8
51) Moles, Abraham, *op.cit.*, p.9
52) Iorgulescu, Adrian, *op.cit.*, p.73
53) Gherasim, Marin, *op.cit.*, p.39
54) Vieru, Anatol, *op.cit.*
55) Vieru, Anatol, *op.cit.*
56) Mihuleac, Wanda, *Spaţii subiective*, în *Arta* nr.3/1990, p.26
57) Nemescu, Octavian, partitura lucrării *Sugestii*

https://biblioteca-digitala.ro

58) Guţă, Adrian, *Paul Vasilescu*, În *Arta* nr.3/1990, p.28
59) Mihuleac, Wanda, *op.cit.*, p.26
60) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
61) Nemescu, Octavian, partitura lucrării *Regele va muri!*
62) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
63) Nemescu, Octavian, partitura lucrării *Memorial*
64) Glodeanu, Liviu, programul de sală al recitalului de clarinet şi pian susţinut de A.Octav Popa şi Alexandrina Zorleanu, 4 iunie, 1969
65) Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, materie şi metaforă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988, p.146
66) Stan, Radu, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)
67) Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, vol.II, p.246
68) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.249
69) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.246
70) Meyer, Ursula, *op.cit.*, p.XV
71) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.248
72) Moles, Abraham, *op.cit.*, p.203
73) Nemescu, Octavian, *Compozitorul şi interpretul*, în *România literară*, nr.45/1973
74) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
75) Bentoiu, Pascal, *op.cit.*, p.55
76) Smith-Lucie, Edward, *Art Today, from abstract expressionism to superrealism*, Oxford, 1977, p.423
77) Pleşu, Andrei, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)
78) Vieru, Anatol, *op.cit.*
79) Drişcu, Mihai, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)
80) Neveanu, Paul Popescu, *Dicţionar de psihologie*, Bucureşti, Editura Albatros, 1976
81) Nemescu, Octavian, *op.cit.*

Summary

Out of the multitude of aesthetic phenomena that took place along the controversed 20th century, conceptualism comes to the fore in the period of the 60s and the 70s as an *art of ideas*, involving the creator's taking refuge in the conception of the work, by giving up its specific materialization. The escape from matter (sound, colour), at that time degraded by destructive elements that brought the daily and the common into art with a view to expressing the idea, meant perhaps one of the noblest aims of that creative stage, an ethical reaction of recuperating the artistic message. In music, a possible systematization comes up with four types of conceptualism: *graphical, textual, formal* and *schematic*, each being meant to envisage a model of formal elaboration (the sintagm of the work) in various presentation hypostases (drawing, word, formula, scheme), a fact that brought back to discussion the idea of *object - score*. The features of conceptual orientation in the sonorous field however determined by the medial intervention which is necessary between the artistic object and the receiver, the interpreter, of whom a difficult creative mission is requested, which is based on the behaviouristic principles of reaction to stimuli. By an attentive and manifold of the phenomenon one may consequently appreciate the positive intentionality of the conceptualist trend (as a welcome counterbalance after the *art without a significance* - meaningless work - and the idea of *non-substance*) which subsequently contributed to re-raising the topic of the deep fundaments of creation.

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Dumitrescu

Filele mele de calendar

Joi 1 octombrie 1987

Pe popa Ion Creangă l-au răspopit pentru că mergea la teatru și purta pălărie - mai de moarte păcate chiar decât dacă ar fi slobozit pușca după niște smintite de ciori, care croncăneau pe crucea bisericii Bărboiu, din Iași. Popa Nae Popescu, în amfiteatrul Facultății de Teologie, s-a oprit la jumătatea prelegerii, ne-a privit părintește și-a zis:

" - Duceți-vă la Operă, să vedeți un balet românesc cu subiect din viața de toate zilele, o reușită a compozitorului Mihail Jora. Eu l-am văzut la premieră, dar am mai fost și-aseară. Nu stați toată ziua și noaptea cu nasu-n buchii. Sculați-vă de dimineață, colindați străzile, deschideți ochii, căscați gurile! Lumea e mare, și multe lucruri de văzut și de știut se petrec în jurul nostru. Iscodiți tainele lumii. Mari și neînțelese sunt căile Domnului, dar multe și necuprinse sunt și faptele oamenilor! Lăsați ceasloavele oleacă și citiți în cartea vieții!..."

Așa vorbea Popa Nae de la catedră, studenților teologi. Era în toamna lui 1933, către sfârșitul lui octombrie. Sosisem student în București și mi se păreau toate ca din altă lume. Scăpasem examenul de admitere în Conservator, care se ținea în septembrie, și luam în serios drumul Universității. Teologia era facultate severă, profesorii erau pretențioși, frecvența obligatorie. Materiile de specialitate erau subtile și aride. Studentul trebuia să depună eforturi deosebite, cu abnegație, răbdare, studiu claustrat. Nu însemna însă o noutate pentru mine, după opt ani de internat, deprins cu disciplina și ritmul susținut în muncă. Absolvenți ai celor câtorva seminarii din țară - școli de veche tradiție cărturărească -, teologii, aproape fără excepție, feciori de țărani, întreținеau o permanentă emulație și o nepotolită sete de cultură, fenomen de altfel caracteristic pentru generațiile de studioși ai României Mari de după primul război mondial. În definitiv, veniseră băieții în București să-nveție carte și se nevoiau din toate puterile s-o facă. Mulți urmau în același timp două, unii chiar trei facultăți. La Litere, la Drept, în Conservator excelau mulți seminariști.

Amfiteatrul Teologiei se afla în corpul dinspre piața Brătianu, al vechii clădiri a Universității. Intrarea era pe ultima ușă din colț, în fața statuilor. Jos era Farmacia, venea apoi Dreptul, iar deasupra, noi. În același corp, dar cu intrarea dinspre nord, vizavi de Arhitectură, era Facultatea de Litere și alături Facultatea de Științe. În orele libere dintre cursuri dădeam fuga în amfiteatrele vecine. Dreptul mă pasiona mai puțin. Audiam din când în când pe Istrate Micescu. În schimb Iorga, Ion Petrovici, Gusti, G.G.Antonescu, Nae Ionescu, C.C.Giurăscu, Mehedinți, Rădulescu-Motru, P.P.Negulescu, Ion

https://biblioteca-digitala.ro

Simionescu, Vâlsan - o pleiadă universitară rar întâlnită - mă fermecau. Păcat că Vâlsan era bolnav și în 1935 a murit.

Așa a fost în primul și al doilea an de facultate. Pe urmă, Conservatorul s-a-nțețit și huzurul meu științific s-a terminat.

Părintele Nae Popescu era profesor de Istoria Bisericii Române, membru al Academiei, președinte al Corului *Carmen*. A fost și subsecretar de stat la Ministerul Cultelor și Artelor. Nu era nici pedant, nici distant, nu-și dădea importanță. Iubitor de oameni, mărinimos, cu bărbuța sură, chica tăiată drept și brâul roșu, simțeai cum sub sutană îi bate o inimă caldă, generoasă. Cărturar cu orizonturi largi, mai era Popa Nae și un participant entuziast la viața culturală a Bucureștilor. Vechi colaborator al lui Kiriac, prieten cu Enescu, mare prieten al muzicii și muzicanților, nu lipsea de la concerte și de la Operă.

Prelegerile lui, de aleasă ținută, expuse viu, colorat, atractiv se bucurau de largă audiență, fiind frecventate și de alți studenți ai Universității; după orele de curs și seminariile de Ebraică, Dogmatică, Patrologie, Exegeză, Ermeneutică, veneau ca o desfătare. Părintele Nae era preferatul nostru. Parcă-l aud exprimându-se apăsat, cu elocvență lipsită de emfază, într-o limbă firească, simplă, cu vorbe de duh și iz de pravilă:

"... Și s-a suit Nicodim-Sfântul la Tismana, pe-un buric de munte, la locul ce-i zicea <La Pișătoare>, că izvodea fir de apă limpede ce se prăvălea în prăpastie, și-a ales acolo scaun de mânăstire"...

Târziu, când Facultatea de Teologie se mistuise-n amintire, îl întâlneam la Părintele Iancu Petrescu. În curtea din spatele bisericii Visarion era o căsuță dărăpănată. Acolo, printre tablouri și cărți, își petrecea sihăstria Popa Iancu. De fiecare Sfânt Ion se strângeau lângă un pahar din vinurile măiestre, veniți să-l hiritisească, Pallady, Popa Nae, Gala Galaction, Ressu, profesorul I.D.Ștefănescu, Steriade, arhitectul G.M.Cantacuzino, Vasile Voiculescu, Ciomac, Alice Voinescu... Până seara târziu, în jurul mesei încărcate cu hrisoave și pahare, se desfășura o adevărată academie. Maria, chioara, de-abia prididea să toarne.

Popa Nae se gârbovise, barba și chica îi albiseră, dar vorba cumpănită, glasul sonor, fraza scurtă, vioaie îi erau la fel, ca odinioară. Încet-încet apoi, adunarea s-a destrămat. Unul câte unul, musafirii de Sfânt Ion au plecat spre alte țărmuri: Pallady și Steriade în 1956, G.M.Cantacuzino în 1960, Gala Galaction și Alice Voinescu în 1961, Ciomac, Ressu și Vasile Voiculescu în 1962, Popa Nae în 1963... (...)

Ieri, la cimitir, am trecut pe lângă mormântul Părintelui Nae. Se află în perimetrul artiștilor, la colțul de miazăzi, lângă fecioru-său Mihai, actorul Naționalului, dispărut în plină glorie și tinerețe. O lespede simplă, înnegrită: "Preot, profesor Niculae M.Popescu - 1881-1963"...

Am tăiat lăstarii, am plivit buruienile și-am tras cu mătura peste frunzele uscate. Măcar atât pentru Părintele Nae, prietenul muzicii și muzicanților, după 54 de ani...

Marți 3 septembrie 1991

A murit Elvira Godeanu, regină între actrițele Teatrului Național de odinioară. Numai că "odinioară" nu e prea de demult: l-am trăit și eu - parc-a fost o poveste. Cincizeci de ani ca ziua de ieri!...

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul Național bucureștean era pe-atunci împărăție fericită a dramaturgiei românești, iar Rebreanu - împărat necontestat peste întreg cuprinsul, cu mari și mici și de toate felurile slujitori ai Thaliei. Eram compozitorul, șeful de orchestră, vistavoiul treburilor muzicești, exemplar unic, între actori, regizori, decoratori, costumieri, figuranți, recuziteri, electricieni și întreg personalul de scenă și administrativ.

Lăcaș ne era bătrânul Signor din Calea Victoriei, cu hrisoave de noblețe scrise la jumătatea veacului trecut, boier de viță, distins și manierat, care-și primea oaspeții cu ireproșabilă eleganță. Nu era grandios, nu era împopoțonat, de la o vreme se ținea în umbra parvenitului Palat al Telefoanelor. Numărul fotoliilor cu puțin trecea peste cinci sute, lojile se-nchiriau cu stagiunea, galeria era a studenților și îndrăgostiților de teatru fără parale. Nu-mi aduc aminte să-l fi văzut vreodată gol, nici în cele mai neprielnice situații. Încolo, piața din față, trăsurile cu muscal', magazinele de vizavi, *Continentalul* și *Dragomir*, în colț, întregeau peisajul.

Și ce minuni se petreceau pe scenă, ce ghirlande sonore urcau sub cupolă, înainte de a-și lua zborul spre înălțimile unde le aștepta Dumnezeu cu Sfinții și Îngerii... Fiorul scenei ardea, exalta, ridica tensiunea. Zi de zi, fără sărbători, și duminici nelucrătoare, de dimineața până după miezul nopții, teatrul era un furnicar dezlănțuit, o confrerie, un companonaj care vibra la unison, în spirit de echipă, pentru fiecare spectacol. Premierele erau sărbători ale tuturor, succesele bucurau, insuccesele întristau pe toți. Din performanțele și gloria protagoniștilor se înfruptau toți, cu mic cu mare. Și câte premiere n-am trăit!...

Mi-e dor de Teatrul Național așa cum l-am întâlnit, mi-e dor de toți cei ce-l slujeau atunci laolaltă cu mine, dintre care aproape nimeni n-a mai rămas. Cine n-a călcat niciodată în culise și n-a pășit peste scenă, nu-mi crede oftatul pe care-l mărturisesc urcând din străfunduri... A fost destul o bombă, ca să-mprăștie în țăndări o sută de ani de tradiție, să distrugă un simbol, să umbrească o legendă pe care o credeam eternă.

Elvira Godeanu strălucea pe atunci în splendoarea vârstei, a maturității profesionale, a performanțelor artistice. O văd radiind de frumusețe, evoluând grațios printre parteneri, umplând scena cu parfumul personalității unice, de excepție. Aud publicul salutându-i cu aplauze prelungite intrarea în scenă, îi văd zâmbetul cald, silueta mlădioasă, înclinându-se într-un gest de sfială nefăcută.

După 1944 însă, nu mai era vremea ei. Evenimentele schimbaseră conținutul și destinația spectacolelor. Importasem o estetică străină tradițiilor, gustului și mentalității noastre. În teatrul îmbâcsit de ideologie, Elvira nu mai avea ce căuta, pentru că nu ar fi putut să-i facă față. Apariția ei ar fi fost o sfidare, o ofensă. Teatrul de fantezie, cu montări spectaculoase, cu personaje vaporoase, cu verva și replica subtilă, cu umor subțire, murise.

În 1947, Zaharia Stancu lichida tradițiile scenei românești. Toate piesele de circumstanță ale dramaturgilor străini sau autohtoni improvizați - kitsch-uri ideologice pentru un public mobilizat prin sindicate - își dădeau întâlnire pe scene improprii, în condiții precare. Căruța cu paiațe circula între Liceele *Sfântul Sava*, *Matei Basarab* și Studioul din Piața Amzei. Pe ruinele din Calea Victoriei creșteau bălării. Dramaturgia "putredă burgheză" era alungată cu pietre, peste gloriile teatrului universal și românesc se așternea praful.

https://biblioteca-digitala.ro

În același an mi-am încheiat și eu activitatea teatrală. Noile surogate realist-socialiste nu mai aveau nevoie de muzică, proaspeții regizori mizau pe conținutul politic, nu pe formă.

După plecarea din teatru, Elvira Godeanu mi-a dispărut. Am mai zărit-o de câteva ori, o dată la Eforie, am împărțit o birjă de la gară la hotel, altă dată la Ateneu - iubea muzica - am întâlnit-o urcând treptele de marmură cu grația neschimbată. Am mai văzut-o de câteva ori la televizor în retrospective modeste, și-apoi acum, la despărțire. Cu o săptămână o precedase Brancomir.

Marele Regizor are intenții nemărturisite. Pune la cale un spectacol inedit și vrea o distribuție de zile mari. Lui Vraca, Bălțățeanu, Manu, Calboreanu, Fintești eanu, Mihai Popescu, Marioarei Voiculescu, Soniei Cluceru, Miței Filotti, Agepsinei Macri, Marioarei Zimniceanu, Mariettei Anca le-a trimis din vreme convocarea, o așteptau toți pe Elvira...

Uite-o, a sosit! Repetițiile pot să-nceapă!

" - Vă rog, când încep repetițiile cu muzică?"...

Vineri 14 februarie 1986

Peisaj hibernal în Cotroceni: frig, nămeți, viscol, ninsoare, madam Pîscă în decor, cu lopata. Căptușit ca un eschimos, pornesc cu Ilinca, înotând până la genunchi printre troiene, spre Ateneu.

Dirijează Mihai Brediceanu, cântă Valentin Gheorghiu. Frig vânăt cu vălătuci și, de necrezut: sală... plină!

" - Cum e posibil?"...

" - Uite că e!"... Eroica poftă de muzică a bucureștenilor!

Nu înțeleg ce pretenții pot să aibă încotoșmănații din staluri de la un biet pianist cu mâinile roșii, implorând zadarnic aerotermele cântătoare. "Concert de Schumann pentru pian și două radiatoare". Dârdâie orchestranții în paltoane și - auziți invenție - în mănuși fără degete... Îngheață buzele pe mușt iucuri, se-ntrec violoniștii, cine cântă mai pe de lături...

Sub cupola lui Galleron n-au mai sfârâit demult caloriferele. Răcoarea de ocnă așteaptă aurora boreală și țurțurii din plafonul cu delfini. "1888" privește încremenit spre centenar...

"Orchestră cu dirijor, pianist și public de melomani, surprinși în proces de congelare pe-o banchiză muzicală" - diorama pentru Muzeul Muzicii Românești. Din vitrină lipsește Amundsen, cu săniile și haita de câini...

Eroica poftă de muzică a bucureștenilor!

Marți 10 mai 1988

În după-amiaza de ieri n-a fost cald, dar nici frig. Soarele era milostiv, undă de vânt nu tulbura nemișcarea. La concert am ieșit fără trenci și pălărie, și mi-a fost bine.

Pe Ilinca am condus-o la ușa Ateneului și eu m-am întors la frizerie. Îmi crescuseră plete de beatles, numai că ale mele se lungiseră nu de fudulie, ci de netunsoare... Dacă n-am mai ieșit în târg de-o lună și jumătate!

https://biblioteca-digitala.ro

Aventura a-nceput din momentul când am revenit, tuns, bine dispus, gata să primesc musafirii. Dar Baba Rea care pândea își convocase suratele. La cinci și jumătate când soseam, aterizaseră-n stoluri, călări pe mături, umpleau Rotonda și vânzoleau praful sub bolțile aurite.

N-am intrat. Am rămas în ușă. Nemaipomenita întâmplare a pianistei care trebuia să aibă recital la ora șapte în sala Ateneului și s-a pomenit măturată-n stradă, cu pian, cu Mozart, cu public, cu flori, se desfășura o dată cu ăcele ceasornicului. Din subțioara scării năvălea o hărmălaie învăluită în ecouri, ca din zece difuzoare care transmit muzică populară. Cordașii se- ntreceau în ciocârlie, contrabașii mugeau, naistul chiuia, țambalul ciocănea pereții în ricoșeuri, Fărcașu se opintea într-o taragoată de doi metri. Era *Populara*, care repeta în vederea concertului de gală de a doua zi, în cinstea Înaltului Oaspete...

" - Bine măi, alt loc mai bun nu găseați?..."

" - Lasa, stimate maistre, că suntem învățați. Lautarii ciocănește unde nimerește"...

Zărnescu vânduse biletele, încheia socotelile, bifa borderoul. Acum era dezolat. Ce să facă?... Or să dea buzna toți la restituirea banilor...

Gheciu răscolea pliantul să găsească o altă dată. Cum s-ar fi oprit bâlciul, dacă nu cu promisiunea unei alte date, pentru care biletele să rămână valabile?... Totul trebuia însă făcut repede, ștraifurile lipite înainte de năvala publicului... Iar când, în fine, s-a convenit pentru 13 iunie și-au fost caligrafiate ștraifurile, n-avea Costică lipici.

Între timp, măturile ridicau nori tulburi în plafon. Au intrat gălețile și torșoanele, și-au inundat dalele mozaicate. Un camion cât un marfar descărca fotolii, scaune, covoare, mochete. Salonul oficial și bătrânele marmore se-nțoleau în straie de-mprumut. Pe neuscatele au început să-ntindă mochetele și să desfășoare covorul roșu.

În iureșul care se-ntețea a apărut, surâzător, Octavian:

" - Începe normal?, ori mai întîrziați o jumătate de oră, că m-aș duce cu Lena, jos, la "Șobolani". Cântă o verișoară din Cluj"... Dar Lena nu apărea. În fine, uite-o bosumflată:

" - Ce-au ăștia, Doamne, că mi-au cotrobăit sacoșa... Jos nu e nimeni"...

Costică găsise pioneze, scosese două panouri, țintuise pe fiecare câte un afiș, prinsese ștraifurile și le căra, unul în față, la ușă, celălalt la intrarea artiștilor. Iar după ce mochetele și covorul roșu și-au luat locurile, măturile s-au pornit din ce în ce mai eficient și într-un ultim retuș, ne-au scos pe toți din incintă. Au plecat și popularii cu țambalul și contrabașii-n cârcă, n-au mai rămas decât femeile cu măturile și șefii cu ordinile.

Publicul umpluse curtea, dar camionul, așezat de-a curmezișul, îl împărțise în două: o parte spre Esarcu, alta spre *Cina*; iar când a fost înșurubat furtunul și deschisă vrana, jetul l-a- mprăștiat în toată curtea. Scările, coloanele până sus, la frontispiciu, pavajul, bronzul lui Eminescu au intrat sub duș. Ghirlandele forjate ale porților și băncile din scuar erau trecute sub pensulă, gazonul tuns, panselele stropite, aleile măturate.

Am rămas cu Ilinca până la șapte și un sfert sub dușul întrebărilor, mirărilor, indignărilor, după care, cu brațele pline de lalele, ne-am retras împreună cu Mozart, spre culcușul nostru din Doctor Brândză, că doar el, drăguțul, nu ne-ntâmpină cu mătura și furtunul...

https://biblioteca-digitala.ro

George Enescu In The American Life*

D.Vitcu și Neonila Negură

The Romanian - American relations have played a special part within the general international relationships of modern Romania. Far from being limited to the economic, political, diplomatic or strategic fields, these ever-developing relations are also due to culture, owing to the fact that aesthetic affinities and tastes can quickly cross all borders, removing prejudices and establishing close links among nations. A rewarding example is provided by music and especially by George Enescu, one of its highest summits, who acted for nearly half a century through his own ways and means as a genuine envoy of the Romanian spirit not only throughout Europe, but also in America.

Unlike Europe, which had become familiar with Enescu's artistic genius since the turn of the century, America responded to it with some explainable delay due to the special historical circumstances, though it has done it steadily and thoroughly ever since.

George Enescu was indirectly introduced to the American public in the first decades of this century through a couple of short portraits written by Herbert Peyser (1912) and Minnie Tracey (1916) respectively, both of them sufficiently expressive and accurate. As a composer, several of his early pieces had already been played. His début to American audiences seems to have taken place in 1902 (i.e. nine years earlier than most biographers tend to consider), whem the conductor Longy played his piece, *the Romanian Poem*, before the audience at the Boston Orchestra Club.

Later on, several famous musicians such as Gustav Mahler, Frederick Stock, Leopold Stokowski and Walter Demrosch made known to and appreciated by the Americans some other musical pieces, among which *The First Suite for the Orchestra, the Dixtuorum*, and *the First Symphony* in *E flat* successively in New York, Chicago and Philadelphia during the year 1911.

In 1912 the two *Romanian Rhapsodies* were added to the repertoire, which increased the composer's fame in record time. Played initially in Boston, New York and Washington, *the Rhapsodies* were included in the repertoire of the Chicago Philharmonic

---

* This work was presented on the Second International Congress on Romanian Studies, July 6-10, 1993, Iași - Romania.

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra the next year and during the year 1914 they were performed for the first or second time in other American musical centres: Cincinnati (Ohio), Utica, Lockport and Buffalo (New York), Minneapolis, Chicago, Kansas City etc. As regards authorized criticism, important for this early stage are the remarks of the Philadelphia "Public Ledger" music critic who wrote after hearing *The First String Quartet* op.22: "...it is probably the most unusual piece of ths kind I have ever heard... It sounds 30 or 40 years ahead of the most modern works written for such a group". Such a remark spread in a centre renowned for its artistic exactness, tradition and taste is an evidence of America's primacy over Europe in recognizing Enescu's musical priorities, particularly the superiority of the composer over the virtuoso (both performer and conductor) and over the teacher.

Leaving such classifications for posterity to draw and settle, Enescu was not indifferent to America's appreciation of the componistic side of his personality. Years later he confessed: "I was highly thankful to be welcomed to America first as a composer and a conductor and then as a violinist. I was awarded the quality of composer above all others, which meant to me the ultimate satisfaction...". The extent of his gratitude was rendered in deeds, rather than in words, since his numerous tours overseas during a span of about three decades, in spite of all hindrances created by distances, means of transport, changes of environment and the failing of his health, were to reward the warmth and enthusiasm of both the music lovers and the music critics shown for his work and artistic mastery. Late in life he made a final pathetic statement of "high esteem and admiration for the United States". The American period of his artistic biography bears the stamp of uniqueness and originality as well as continuous improvement when considered as a whole.

Enescu first sailed the Atlantic in December 1922, responding to the invitation of the Philadelphia Philharmonic Orchestra for a tour of several North American cities. After making a brilliant début in New York in the evening of January 2, 1923 with a programme including two of his own works (*The Second Romanian Rhapsody* and *The First Symphony*) he appeared during the winter season as a conductor or a violinist in Philadelphia, Washington, Baltimore, Harrisburgh, Pottsville, Boston, Detroit and Cleveland. The renowned "The New York Times" praised him after his very first performance as a stylistically independent modern composer avoiding both "ultramodernism" and the current influence prevalent in contemporary France and hailed as "a superman of music" or "one of the distinguished musicians of our time", every new concert turned him into a favourite topic with commentators in their arduous endeavour at classifying his artistic gifts. At the same time the national feeling strongly revitalized by his presence among the USA-Romanian groups and communities at a time when the motherland was striving hard to preserve and consolidate its territorial *status-quo* caused many spontaneous manifestations of sympathy and solidarity with the national ideal, bringing into strong relief art's educative powers. Activated by a firm, though unobtrusive patriotic pride and deeply rooted into the folk and educated Romanian artistic background whose aspiration toward universality Enescu helped forward, he confessed his artistic credo after the series of American tours of 1923 and 1929: "When seeing that something is being done here (in America) for my country, I tend to forget the meaning of fatigue. I have unconditionally devoted my entire life to art, whereas my art belongs to the whole world. But the world must know what my country

https://biblioteca-digitala.ro

is really like. Wherever I may be I never forget that this is my foremost duty". It was with this credo that Enescu travelled all over the vast North-American continent, from the Atlantic to the Pacific and from Florida to Canada, adding every year other places and other unforgettable moments to his artistic itinerary: Pittsfield (famous for its chamber music festivals), Springfield and Cambridge (where, after a 1924 recital, he was to return during the years 1928-1930 with academic contracts with the famous Harvard University), New Haven, Cincinnati, Indianapolis, Los Angeles, San Francisco (where, in 1925, he met Yehudi Menuhin, his future disciple and friend), Portland, Vancouver, Toronto, Montreal, Quebec, Rochester, Miami etc., a list of places which may suggest, rather than convey, the extent of his extraordinary work.

After a three years'self-imposed interruption of overseas travel (between 1933 and 1936) in which Enescu completed *Oedipus*, "the work of his life", whose première was performed by the Paris Opera in March 1936, he resumed his series of American tours. His steady relationship with the American musical life, with Yehudi Menuhin particularly, had gained new traits to his personality and an increase in popularity. Yehudi Menuhin confessed that "Enescu meant for me both the hand of Providence that was to sustain me and the inspiration that had raised me off the ground".

America offered the artist much greater opportunities of making Romanian music known, in comparison to Europe, since, as a guest conductor of several famous symphony orchestras he could include an increased number of musical repertory works in his concerts. The climax of his endeavours took place in May 1939 during the musical festivals at the New York World Fair. He conducted two memorable concerts in Romania's pavilion, whose programmes included works by Romanian composers of various generations and trends: Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Ionel Perlea, Stan Golestan, Theodor Rogalski, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti, Ion Nonna Otescu and, naturally, George Enescu himself. The two Romanian concerts he conducted, following the previous promotions he made in his undifatiguable activity, revealed the power and maturity of the Romanian musical school to a larger audience. On this occasion, Olin Downes, the *New York Times* reputed music critic re-affirned his admiration for Enescu's powerful personality, "doubtless one of the greatest musicians of our times, whose *First Rhapsody*, which had graced the end of the programme was a symbol of Romania's contribution to the world artistic thesaurus."

After a longer interruption, of seven years, due to the outbreak of World War II, the great Romanian musician's series of overseas tours was resumed in the autumn of 1946. Doubtlessly, Enescu's connections and fame in the New World must have given great hopes to the Romanian political and diplomatic circles in their endeavour to form a favourable trend in international public opinion aiming at obtaining Romania the cobelligerant rather than the defeated nation status at the pending Peace Conference. Despite his avowed indifference to politics, the artists met the high national demands, which drew him closer to I.J.Paderewski, another great musician and patriot. Enescu endeavoured to alleviate the suffering inflicted by the war, by the burden of the "liberation" as well as by the draught plaguing Romania, by a work of charity substantiated in a series of New York recitals during the spring of 1947, the funds thus raised being offered to the aid of undernurished children back home.

His fame as composer, conductor, violonist and pianist gained during his many American tours, as well as that of a teacher of Yehudi Menuhin and other leading names

https://biblioteca-digitala.ro

in the musical life of the age, made several American organizers of artistic training contact Enescu for academic work, to which the Romanian artist was far from agreable. Nonetheless in the winter of 1948, two decades after the Harvard University courses of lectures, Enescu was employed on the staff of the future Academy of Music "Mannes School of Music" in New York, where he was to give "lectures in performing" to advanced performers. The master's high gifts were subordinated to his credo, imparted unobtrusively to his students and imprinted in their memory as revealed by Yehudi Menuhin's famous statement: "To Enescu music was not a trade, but his very life".

On January 21, 1950 the American musical world paid homage to the Romanian artist in the celebrated Carnegie Hall in New York on the 60th anniversary of his first public appearance. Holding the "lion's share" in the concert, in the words of a music critic, Enescu was also paid homage to by Yehudi Menuhin and Ionel Perlea, the latter conducting the Philadelphia Philharmonic. The concert showed his fourfold aspect, namely as composer, violonist, pianist and conductor, in which he "reminded the audience" as music criticism noted, "that he is still an unsurpassable master". Unfortunately that artistic and sentimental manifestation was to be his last appearance in an American concert hall. The failing health of his last years forced him to a gradual diminishing of and eventually to total renunciation to all physically demanding activities, having to be content with the unimpaired command over his spiritual power which the progress of his disease left unaffected until his death, on May 4, 1955. It was not merely the end a man's lifetime, but of one entirely devoted to music, which, despite the depressing reflections of its epilogue, was relevant in each and every moment of the grandeur of genuine and the devotion and suffering of the apostle.

America, to which the great musician was artistically and spiritually nearly as close as to his own country, regretted his extinction and paid homage to his memory by a wide range of manifestations, among which are to be mentioned the consummate memoirs signed by his former partners, admirers and disciples (Yehudi Menuhin, Pablo Casals, Frank Milburn Jr., Helen L. Kaufmann, Jacques Malkin, Helen Aroff, Ignace Strasfogel etc.), the foundation of the "George Enescu" Society with easily understandable purposes, the inclusion of his best- known works in the programmes or the permanent repertoires of some world-famous symphony orchestras as well as the encouragement of scientific or academic research in universities and colleges of the American "affinities" of his artistic personality.

In the memory of the world and of America particularly, George Enescu has been and will always be an embodiment of the Romanian artistic genius and spirit at its most brilliant and purest. Whether the posterity's viewpoint be either of "Romanian master of the world music", in Georges Auric's words, or "creator of the Romanian symphony" according to Fernand Lamy, this truth is self-evident that his long American experience besides his vast European one, enabled Enescu to ensure Romanian music the starting-points for future development and to discover its own roads into universality.

George Enescu a fost făcut cunoscut publicului american, la început, prin intermediul portretelor făcute de Herbert Peyser (1912) şi Minnie Tracey (1916), apoi - datorită unor muzicieni ca Gustav Mahler, Frederick Stock, Leopold Stokovski şi Walter Demrosh - prin lucrări ca *Suita I pentru orchestră, Dixtuorul, Simfonia I în Mi b major*.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântate pentru prima oară în America în 1912, cele două *Rapsodii* l-au făcut celebru, astfel încât - după cum el însuşi remarca, - a fost cunoscut mai întâi în calitate de compozitor şi apoi ca violonist.

A făcut numeroase turnee în America, în timpul cărora a promovat neîncetat valorile româneşti. În mai 1939, în cadrul Târgului Internaţional de la New York, a dirijat în pavilionul României, două remarcabile concerte cu lucrări de mari compozitori români.

În 21 ianuarie 1950 a fost sărbătorită a 60-a aniversare a primei apariţii publice a lui Enescu, la Carnegie Hall din New York, urmată de omagiile aduse de Yehudi Menuhin şi Ionel Perlea.

În lumea americană, Enescu va constitui întotdeauna întruchiparea cea mai fidelă a geniului artistic românesc.

Iosif Naniescu - reprezentant de seamă al muzicii psaltice (I)

Vasile Vasile

În 1895 eminentul istoric moldovean, A.D.Xenopol, reţinea pentru istoria culturii româneşti, marea realizare a contemporanului său, Gavriil Musicescu în următoarele fraze: "Toată această înălţare a musicei noastre religioase, tot acest progres realizat pe cale artistică de noi care suntem destinaţi, oricât de mici am fi, a ţine facla civilizaţiei în orient, ar fi fost cu neputinţă, dacă Înalt Prea Sfinţia Sa D.D. Naniescu, mitropolitul Moldovei şi Sucevei, n-ar fi autorizat pe d-l Musicescu a face această însemnată înoire în cântările slujbei Dumnezeieşti. Venerabilul prelat, deşi ajuns la o vârstă înaintată, deşi şi-a primit educaţia şi şi-a format caracterul în vremile în care soarele civilizaţiei era ascuns de nouri pentru noi, totuşi a înţeles, ca om inteligent, că trebuie să ţină pasul cu cultura. Aici stă meritul oamenilor conducători. (...) După cum Înalt Prea Sfinţia Sa a învoit ca picturile catedralei Mitropolitane să iasă din formele cele înguste (...) ale artei bizantine şi a lăsat pe eminentul pictor, Tătărăscu, să împodobească zidurile bisericii cu figuri imprimate de idealul frumosului, astfel acuma pune încununarea operei sale, Mitropolia din Iaşi, din punct de vedere artistic, creând un cor, care să satisfacă în totul cerinţele musicei moderne".[1]

Dacă ar fi fost numai acest sprijin direct, în cadrul unor confruntări acerbe care trebuiau să înfrunte canoanele ecumenice privind prezenţa femeilor în cultul religios ("mulier taceat in eclesia"), sprijin al debutului răsunător al muzicii corale religioase mixte româneşti în catedrala mitropolitană ieşeană, dacă ar fi fost, deci, numai acesta, înaltul ierarh şi-ar fi asigurat un binemeritat loc în istoria muzicii româneşti.

Dar mitropolitul ieşean nu reprezintă pentru muzica românească numai atât, ci rămâne una din personalităţile de primă mărime a secolului său, cu o activitate ce se extinde şi în domeniul interpretativ şi pedagogic, şi în cel al creaţiei.

Înainte de a contura aceste direcţii ale activităţii lui, mai puţin cunoscute, vom încerca să creionăm evoluţia personalităţii sale, insistând îndeosebi asupra antecedentelor muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Născut la 27 iulie 1820, în satul Răzălăi din Basarabia, Ioan Nanie - cum se numește înainte de intrarea în monahism - se remarcă prin calitățile sale intelectuale și artistice cât și prin dorința de a învăța carte. Fiul preotului din ocolul Răutului rămâne de mic orfan de tată, la vârsta de 10 ani intrând sub supravegherea unchiului său, arhimandritul Teofilact, la mănăstirea Frumușica din Basarabia. În 1831 îi găsim pe ambii la Iași, la Sf. Spiridon și la 3 iulie 1833 asistă la punerea pietrei de temelie a catedralei mitropolitane de către Veniamin Costache, catedrală pe care o va sfinți ca mitropolit, la 23 aprilie 1887, participantul la ceremonie având acum numai 13 ani.

Mutarea unchiului său, Teofilact, la mănăstirea Sf. Samuel, la Focșani în anul 1834, îl duce și pe adolescentul Ioan în cealaltă parte a Moldovei, lângă Milcov. De aici va trece în 1835 la Buzău, unde se călugărește, căpătând de la cunoscutul episcop cărturar Chesarie, numele de Iosif, în amintirea predecesorului său, Iosif, episcop al Argeșului și este hirotonit ca ierodiacon. Deja de la această vârstă fusese remarcat pentru frumusețea vocii sale și pentru dorința de a-și însuși cunoștințele și deprinderile necesare unui bun interpret. Între 1836 și 1840 Îl găsim, deci, printre elevii seminarului din Buzău și București și apoi la "Sf. Sava".

Ascensiunea sa în ierarhia monahală începe în 1849 ca egumen al mănăstirii Șerbănești-Vâlcea și cuprinde următoarele momente mai importante:

- în 1850 este hirotonit preot;
- în 1852 devine protosinghel;
- în 1857 este egumen al mănăstirii Găiseni - Dâmbovița;
- în 1860 devine arhimandrit;
- în 1863 este egumen al bisericii Sărindar;
- în 1864 îl găsim ca profesor de religie la liceul "Lazăr" și apoi la "Matei Basarab";
- în 1870 este numit director al Seminarului din București;
- în 1872 i se încredințează cârja arhierească.

Remarcat în toate aceste răspunderi, la numai 53 de ani, deci, în 1873, ajunge episcop de Argeș și peste doi ani, în 1875, purtător al cârjei mitropolitane de Iași, în urma încetării din viață a mitropolitului Calinic Miclescu.

În 1888 Academia Română îi recunoaște meritele cărturărești și-l consideră printre membrii săi de onoare.

Afirmarea sa muzicală are loc la o vârstă fragedă, devenind unul dintre cei mai valoroși discipoli ai școlii de psaltichie de la Buzău, la 15 ani întâlnindu-se cu lucrările lui Macarie Ieromonahul. Sunt remarcate aici deosebitele calități ale micului cântăreț și străduința pentru învățarea notației pe "sistema cea nouă", pe care epistatul școlilor de musichie tocmai o teoretizase și o formulase în limba română.

Badea Cireșeanu evidențiază preferința psaltului Iosif Naniescu pentru cântările lui Anton Pann, el introducând în catedrala episcopală din Buzău și implicit și în școala de psaltichie, *Liturghierul* autorului *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești* și reține faptul că ierodiaconul era "cunoscut prin vocea sa dulce și atrăgătoare".[2] Așa cum vom vedea mai departe, se poate vorbi și despre o apreciere inversă, a lui Anton Pann pentru psaltul din Buzău. Calitățile excepționale de cântăreț sunt recunoscute unanim, fiind supranumit, pentru vocea mlădioasă și adecvată cântării bisericești, "privighetoarea Argeșului", în timpul în care și-a desfășurat activitatea în această parte a țării. Specialiștii vremii i-au reținut timbrul de tenor lejer, atingând cu ușurință *mi* din octava a III-a și citind *Evanghelia* pe *la 2*, dar el a rămas călăuzit "de convingerea că fastului liturgic să

https://biblioteca-digitala.ro

nu-i fie ştirbită acea prestanţă a ortodoxismului proprie religiozităţii româneşti".[3] Oricum, nu poate fi trecută cu vederea întâlnirea în Catedrala ieşeană a tenorului mitropolit cu baritonul Suceveanu şi cu Corul lui Musicescu. De altfel, observaţia lui Mihail Poslușnicu, cel care-l cunoscuse pe înaltul ierarh ieşean în plenitudinea exercitării calităţilor muzicale dar şi a erudiţiei sale, cât şi prin ceea ce întreprindea pentru evoluţia muzicii religioase, străbate şi în însemnările psaltului, cum se poate vedea de pe fila 87 a *Manuscrisului nr. 4397* din fondul Bibliotecii Academiei, în care se reţinea faptul că muzica psaltică "s-a cam depărtat de practică şi adevăratul stil bisericesc prin traducerile şi compunerile unora care, mai mult sau mai puţin, le-a plăcut a imita pe cele bisericeşti, profane, crezând poate că vor place şi publicului mai mult şi nebăgând în seamă sfinţenia lucrului ce profană".

Recunoaşterea meritelor sale întru ale muzicii o aflăm şi din ceea ce scria episcopul Filotei, la 27 iunie 1856: "veţi fi cel dintâi ce cu bucurie şi cu plăcere, prin mijlocul nostru veţi îndeplini această lipsă de scrierile şi producţiile originale şi traduse ce cunoaştem că aveţi şi care după meşteşugul muzicii ce mai cu deosebire îl cunoaşteţi şi după gustul plăcut ce aveţi în a semăna cântări după stilul vechii biserici".[4]

La dispariţia eruditului mitropolit, revista lui Constantin Cordoneanu consemna faptul că el "a fost unul din cei mai buni cântăreţi bisericeşti dublat de un bun cunoscător al muzicei orientale, ceea ce făcea ca interpretarea sa să fie una din cele mai frumoase".[5]

Aceleaşi aprecieri superlative le întâlnim la T.Ionescu, cel care amintea în istoricul mişcării muzicale din ţara noastră, *Heruvicarul* de la Buzău, de cântăreţul ale cărui răspunsuri "sunt pline de farmec religios".[6] Din aceeaşi sursă aflăm că dacă Iosif Naniescu "ar fi continuat pe această cale desigur că ar fi ajuns un bun scriitor de psaltichie".[7] Cu siguranţă istoricul nu cunoştea întreaga creaţie a mitropolitului, o bună parte fiind în cărţi rare sau chiar în manuscrise la care nu avea acces.

T.V. Stupcanu, un continuator al tradiţiilor muzicale moldovene dincoace de pragul secolului trecut, îi menţionează numele printre marii psalţi, pentru "dulcele glas şi iscusinţa cu care cânta".[8] Petre D.Chirculescu, cântăreţ al bisericii *Colţea*, îi alătura numele celor ale lui Mihalache Protopsaltul, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ghelasie Basarabeanul, Gheorghe Ucenescu, Nectarie Frimu, Veniamin Costache ş.a.[9]

Lipsa arhivei şcolii de psaltichie de la Buzău dinainte de anul 1858, semnalată şi de Corneliu Buescu,[10] ne privează cel puţin deocamdată, de posibilitatea găsirii unor detalii despre cei doi ucenici ai protopsaltului şi reformatorului cântării româneşti, Macarie Ieromonahul şi anume Matache Cântăreţul, renumit pentru activitatea de dascăl de musichie la Buzău şi ierodiaconul şi cântăreţul Iosif Nanie, ce va avea alt destin, rămânând însă un important sprijinitor şi propagator al muzicii. Pentru o perioadă limitată, Iosif Nanie a figurat şi ca dascăl al şcolii de psaltichie întemeiată de Chesarie. Dacă nu se pot afla date precise despre profesoratul ierodiaconului cântăreţ, ştim însă numele mai multor discipoli, reprezentanţi de seamă ai muzicii, la formarea cărora Iosif Naniescu a contribuit direct sau indirect, într-un anumit fel continuând exemplul dascălului său de psaltichie şi cel al colegului său, Matache Slăvulescu, pe care l-a avut şi ca îndrumător până la începutul anului 1838. Astfel Teodor Georgescu i-a fost încredinţat de însuşi episcopul Chesarie pentru a învăţa psaltichia, devenind o figură reprezentativă a muzicii româneşti a epocii. Dacă Teodor Georgescu va ilustra ambele sisteme muzicale, cu o pondere a celui occidental şi-i va fi chiar ucenic direct, Nicolae Severeanu va rămâne unul dintre continuatorii muzicii psaltice în prima parte a secolului

https://biblioteca-digitala.ro

nostru. Nicolae Severeanu s-a bucurat doar de sprijinul material şi moral al mitropolitului ieşean, acesta contribuind la formarea sa, la şcoala lui Dimitrie Suceveanu şi continuând activitatea îndrumătorului său sufletesc la catedrala episcopală din Buzău şi în calitate de autor de manuale didactice pentru muzica psaltică dar şi pentru cea europeană, în care este ajutat de soţia sa,Maria Severeanu.

Despre cel de-al treilea discipol al lui Iosif Naniescu aflăm date sumare de la episcopul Gherasie al Romanului, care-i publică mai multe lucrări în *Culegerea de cântece bisericeşti*, tipărită în 1908. Este vorba de iconomul stavrofor Ioan Stănescu, prezent în antologia amintită, cu mai multe cântări, şi de la care a preluat fondul aparţinând dascălului său, Iosif Naniescu. Unii istorici şi muzicologi amintesc printre discipolii psaltului Iosif Naniescu şi pe Nae Mateescu şi chiar şi pe Ioan Zmeu. Statutul de îndrumător al lui Nicolae Severeanu şi Ioan Zmeu poate fi legat şi de rolul de sprijinitor al şcolilor de cântăreţi de la Iaşi şi Buzău, rol pe care l-a jucat Iosif Naniescu, cel care a întreţinut "din propriile sale fonduri" şcoala de cântăreţi din Iaşi, ameninţată cu desfiinţarea".[11] Grija faţă de şcoala de cântăreţi, pe care o mută de la Socola în localul propriu, şi faţă de cea de la Buzău, căreia îi trimitea profesori cu o pregătire corespunzătoare, reflectă dragostea sa pentru muzica religioasă. El reedita astfel actul îndrumătorului său, episcopul Chesarie, act de care fusese principal beneficiar şi se înconjura de cântăreţi şi psalţi talentaţi.

Există suficiente indicii că Iosif Naniescu şi l-a luat de model pe înaintaşul său, despre care scrie în termenii cei mai elogioşi, încă din prima tinereţe. Astfel, în cuvântul rostit la sfinţirea bisericii mănăstirii *Târguşorul*, în 1857 [12] ca şi în cuvântarea funebră rostită la înmormântarea episcopului Chesarie,[13] în 1847, ierodiaconul şi apoi protosinghelul Iosif Nanie aminteşte rolul lui Chesarie, continuator al predecesorului său, luminatul mitropolit Grigorie, în tălmăcirea şi tipărirea cărţilor bisericeşti în limba patriei şi îndeosebi a celor de cântări, creând pentru promovarea acestei muzici, seminarul de la Buzău, în care el însuşi va învăţa sistemul muzicii chrisantice. Discipolul reţine dragostea pe care îndrumătorul său "o avea către frumuseţea şi buna armonie a cântărilor bisericeşti" care "îl făcuse a proiecta cu răposatul dascăl, Petru Efesiu, tipărirea mai multor cărţi de musică bisericească în limba patriei".[14] Amănuntul este extrem de important deoarece ştim că Petru Efesiu a fost un apărător al limbii greceşti în cultul ortodox român, scriindu-şi lucrările, primele din lume consacrate reformei chrisantice, în această limbă. Moartea prematură a protopsaltului grec a împiedicat realizarea acestei lucrări "atât de trebuincioasă pe cât de folositoare". O şi mai pronunţată tentă autobiografică are afirmaţia de mai tîrziu: "Inima fericitului Părinte Chesarie creştea şi sălta de bucurie, când vedea în faţa sa, înaintea ochilor săi, palatul seminarului şi pe fiii preoţilor români şi alţi copii de români învăţând aici carte bisericească şi exercitându-se la cele bisericeşti în biserica Episcopiei în toate zilele, sub ochii săi".[15] Conform istoricului, seminarul de la Buzău îşi începe activitatea cu douăzeci de elevi, la 15 august 1837, cu Eufrosin Poteca, egumenul mănăstirii Motru, care nu este altcineva decît ilustrul teolog şi filosof trecut prin înaltele şcoli din Pisa şi Paris. Printre ei se numără şi tânărul ierodiacon, alături de viitorii profesori Matache Slăvulescu, cel care aplică sistemul lui Macarie în paradosirea muzicii, Dimitrie Racoviţă - şcolit la Atena şi întors ca profesor - şi viitorul pictor Gheorghe Tătărescu, trimis de Chesarie, ca şi precedentul, în Italia, pentru specializare - viitorul membru al Ateneului Român şi pictor al catedralei Mitropoliei din Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro

Ucenicia lui Iosif Nanie la școala înființată de Chesarie este confirmată încă din titlul lucrării citate, autul fiind cel care, în 1836, când și-a început cursurile seminarului din Buzău "a fost unulintre cei dintâi seminariști". Deruta în privința celor doi ani amintiți pentru debutșcolii buzoiene pare a fi creată de un an pregătitor în care ar fi fost prezent aici și Marie Ieromonahul, pentru punerea școlii pe temelii solide. Așa se poate explica faptul cărodiaconul Iosif apare încă în anul 1836 în calitate de alcătuitor de cântări, cum îl vomtâlni în câteva din cele publicate; istoria liturgicii consemnează faptul că el "a tradus șrelucrat, pe la anul 1836, mai multe axioane pentru seminariștii din Buzău, introduse și în *Liturghierul* lui Anton Pann, în anul 1854".[16]

Într-adevăr Ant Pann preia mai multe lucrări semnate de Iosif Nanie, dar nu în *Liturghierul* din 1854, în altă lucrare, apărută cu șapte ani în urmă: *Rânduiala Sfintei și Dumnezeiești Liturghi*[17]

Cu aceasta intn într-un alt domeniu al activității lui Iosif Naniescu, cel al creației.

Faptul că Anton Pann deschide această carte, cuprinzând muzică pentru liturghie, cu mai multe creații duse "de ierodiaconul Iosif Nanie al P.S.Episcop al Buzăului, Kesarie", nu poate tre neobservat, el dându-ne dreptul să credem că autorul *Bazului teoretic și practic al micii bisericești*, tipărit cu numai doi ani în urmă, dădea o înaltă prețuire acestor lucr și autorului lor. Este vorba de *Psalmul 102 de la Liturghie, Binecuvântează sufletul meu pre Domnul* pe glasul al VIII-lea, foarte apropiat stilistic de cel practicat în zilenoastre:

Glas VIII Ni
Amin. Bi - ne cu - vân - tea - ză su - fle - te al meu pre
Dom - nul bi - eștI cu - vân - tat Doam - ne Bi - ne cu - vân - tea a a
zâ su - flе - tI al meu pre Dom - nul și toa - te ce - le din - lă - un - trul meu
nu - me - le cel sfânt al Lui

https://biblioteca-digitala.ro

Bi-ne cu-vîn-tea-ză su-fle-te al meu pre Dom-nul
și nu ui-ta toa-te răs-plă-ti-ri-le Lui
Pre Cel ce cu-ră-țeș-te toa-te fă-ră-de-le-gi-le
ta-le, pre Cel ce vi-i-n-de-că toa-te boa-a-le-le ta-le
Pre cel ce iz-bă-veș-te din stri-că-ciu-u-ne vi-a-ța
ta, pre cel ce te în-cu-nu-nea-ză cu mi-lă și cu
in-du-rări

https://biblioteca-digitala.ro

și finalul *Psalmului 102*:

Slă - vă Ta - tă-lui și Fi - u - lui și Sfân - tu-lui Duh
Și a - cum și pu-ru-rea și în ve - cii ve - ci - lor, A-min Bi-ne
cu - vin - tea-ză su-fle-te al meu pre Dom-nul și toa - te ce-le din lă -
un - trul - meu nu - me-le cel Sfânt al Lui Bi - ne ești cu-vân-tat Dom -
ne

https://biblioteca-digitala.ro

urmate de *Psalmul 145*, "acesta prelucrat de același ierodiacon Iosif" (p.5-8):

Glas
Sla- vă Ta- tă -lui' și Fi- u -lui și Sfân- tu-lui' Duh
La- u - dă su -fle-te al meu pre Dom-nul voiu lă - u - da pre
Dom - nul în vi' - a - ța mea Voiu cân - ta Dum-ne-ze-u-lui'
meu pâ- nă ce voiu fi nu vă nă-dăj-du - iți spre bo - ieri'
spre fi - ii oa-me-ni-lor în- tru ca - rii' nu es-te mân-tu-
i - re.
etc.

După cum se poate vedea din aceste două exemple, în glasuri diferite, melodiile utilizate de Iosif Naniescu au caracter silabic, evitând cromatismele și situându-se în apropierea stilului practicat de cel de-al treilea reprezentant al reformei chrisantice din țara noastră, Dimitrie Suceveanu. De asemeni se poate observa reducerea ornamentelor; cele care apar sunt utilizate cu parcimonie în locurile de mare expresivitate și concentrare.

https://biblioteca-digitala.ro

În aceeași zonă stilistică se situează și următoarea cântare de la *Liturghie, Unule născut*, care mai păstrează și unele zone melismatice, evidente spre sfârșit, cu o cadență specifică stilului vechi. (Vezi ex. în pag. următoare.)

Cântarea o vom găsi aproape ientică, cu unele modificări ritmice, la Ștefanache Popescu.

Așezarea "facerilor" lui Iosif Naniescu la începutul culegerii, la timpul când autorul nu devenise nici măcar egumen al mănăstirii Șerbănești, este deci o dovadă peremptorie a aprecierii psaltului de către Anton Pann, el însuși prezent în antologie, în care mai apar ca autori și alți cântăreți și psalți ai seminarului Mitropoliei din București. Iancu Miculescu, Dimitrie Protopopescu, Nicolae Andronescu, Alecu Mircea, Mantu Ionescu.

Nu numai creațiile lui Iosif Nanie vedeau lumina tiparului la mai bine de zece ani de la apariție, ci și cele ale lui Anton Pann, datate de autor în 1819, 1820, 1828 (când era cantor la Șcheii Brașovului - cum precizează singur) și 1829.

Consemnăm și informația foarte prețioasă pentru istoria muzicii românești în general, dar mai ales pentru urmărirea fenomenului de penetrare a influențelor occidentale în tradiția cântării bizantine, informație ce privește practica plurivocală la începutul secolului al XIX-lea, confirmată și de însemnarea lui Anton Pann și de alte două creații întâlnite într-un manuscris atribuit de profesorul Gheorghe Ionescu lui Iosif Naniescu. În cel de-al doilea caz este vorba de două creații apărute într-un manuscris din 1854: *Cântarea dimineții* și *Sărbați români, sărbați*. În primul caz este vorba de precizarea lui Anton Pann din *Rânduiala Sfintei și Dumnezeieștii Leturghii*, p.53, la cântarea *Doamne miluiește* "cântată în rusește de mine Anton Pann, aflându-mă între sopranii armoniei ecleziastice la anul 1810". Viitorul mare teoretician al muzicii bisericești avea atunci doar 14 ani, vârstă apropiată de cea a lui Iosif Nanie (16 ani), când traducea și prelucra melodii grecești în limba română și când ia contact cu cântarea corală, este drept limitată la creionarea unei voci secunde la interval de terță, după principiile practicate în cântarea rusească. Dar nu numai cele două creații plurivocale aveau o destinație didactică, ci și alte creații, cum ar fi *Aghioasele după original, prelucrate și date mai întâiu în Seminarul Sf.Episcopii Buzău, de ierodiaconul Iosif Nanie, la anul 1836*, tipărite în aceeași lucrare (pag.55-57).

Cea de-a doua sursă importantă pentru reconstituirea profilului de creator de cântări bisericești în limba română a lui Iosif Naniescu, alături de lucrarea lui Anton Pann din anul 1847, o constituie antologia publicată în anul 1908 (la șase ani de la trecerea spre cele veșnice a mitropolitului cărturar), de episcopul Romanului, Gherasim.[18]

Culegerea cuprinde cântări ale alcătuitorului, ale iconomului stavrofor, Ioan Stănescu, și ale lui Constantin Chiricescu.

Penultimul capitol al culegerii cuprinde "cântări bisericești compuse, traduse și prelucrate de adormitul întru fericire Iosif Naniescu, Mitropolitul Moldovei și Sucevei". Într-o notă, alcătuitorul face precizarea că aceste cântări i-au parvenit "de la elevul I.P.S. S., Prea Cucernicul iconom stavrofor Ioan Stănescu (...) pe când mă aflam la Râmnicu Vâlcea ca arhiereu cu titlul Craioveanu". Cele mai multe din creațiile apărute în această lucrare sunt cântări de la Liturghie și eotinale.

https://biblioteca-digitala.ro

Glas ₁ Zo

U - nu-le nās-cut Fi-i-u-le și cu-vîn-tul lui
Dum-ne-zeu Ce-ea ce ești fă-ră de mour-te și cu vo-
it pen-tru mîn-tu-i-rea noas-tră a Te în-tru-pa din Sfîn-ta
Nās-cā-Tca-re de Dum-ne-zeu și pu-ru-rea fe-ciu-ra Ma-ri-a
Că-re-le ne-schim-bat Te-ai în-tru-pat și nās-tig-nin-du-Te
Hris-toa-se Dum-ne-ze-u-u-le cu mour-tea pre mour-te ai să-pat
U ——— nul fi-ind din Sfîn-to Tre-i-me în-pre-u-nă stă-
vit cu Ta-tăl și cu Du — hul Sfînt — mîn-tu-eș-te-re
pre noi ———

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

1. Xenopol, A.D. *Corul Mitropoliei din Iaşi*. În: *Arta*, Iaşi, An IV, nr.4, aprilie 1895, p.99-104.
2. Cireşeanu, Badea. *Tezaurul liturgic al Bisericii Creştine ortodoxe de Răsărit*, tom II, Bucureşti, 1911, p.532.
3. Poslușnicu, Mihail Gr. *Istoria muzicei la români de la Renaştere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*. Cu o prefaţă de Niculae Iorga, Bucureşti, Cartea Românească, 1928, p.89.
4. Biblioteca Academiei Române, Manuscrisul nr.4397, f.89.
5. *Cei care se duc. Iosif Naniescu*. În: *România musicală*, Bucureşti, An XIII, nr.3, 3/14 februarie 1902, p.23.
6. Ionescu, T. *Cultura musicei în ţara noastră. Musica religioasă. Epoca II De la finitul dominaţiunei fanariote şi până la 1861*. În: *Lyra Română*, Bucureşti, An I, nr.24, 30 mai 1880, p.1870190.
7. *Idem, ibidem*.
8. Stupcanu, Teodor V. *Conferinţă ţinută (...) în ziua de 30 Ianuarie 1911, la serbarea patronului seminarului "Veniamin" din Iaşi*, partea a II-a. În: *Ortodoxul*, An II, nr.4, iulie 1911, p.116.
9. Chirculescu, Petre D. *O privire asupra musicei naţionale româneşti*. În: *Albina*, Bucureşti, An I, 1 aprilie 1916, p.1.
10. Buescu, Corneliu. *Şcoala de cântări de la Buzău*. În: *Studii de muzicologie*, Bucureşti, Editura muzicală, vol.XVIII, 1984, p.192.
11. Poslușnicu, Mihail Gr. *Op.cit.*, p.83 şi 89.
12. *Cuvântu zisu la sfinţirea bisericii monastirii Tîrguşorul Nou din judeţul Prahova, săvârşită de însuşi Preasfinţitul Mitropolit D.D.Nifon, de protosinghelul Iosif Naniescu, egumenul schitului Găiseni, 5 septembrie 1857*.
13. *Cuvântu funebru pentru răposatul întru fericire Prea Sfinţitul Chesarie episcopul Buzăului (...) de ierodiaconul Iosif Nanie*, Bucureşti, 1847.
14. *Idem*, p.22.
15. Naniescu, Iosif. *Istoricul pe scurt al începutului seminariilor în România*, Bucuresci, 1893, p.5.
16. Cireşeanu, Badea. *Op.cit.*, p.532.
17. *Rânduiala Sfintei şi Dumnezeieştii Leturghii, în care unele compuse, altele prelucrate şi date la lumină cu binecuvântarea I.P.S. Mitropolit al Ungrovlahiei D.D.Neofit (...) de Anton Pann*, Bucuresci, Întru a sa tipografie de musică bisericească, 1847.
18. *Culegere de cântări bisericeşti date la lumină în zilele Majestăţii Sale Regelui României, Carol I*, de Gherasim, episcop al Romanului, Bucureşti, Tipografia cărţilor bisericeşti, 1908.

https://biblioteca-digitala.ro

Perspective semiotice în predarea contrapunctului

Antigona Rădulescu

Semiotica, înțeleasă la modul general, ca "studiul semnelor în natură și societate"[1] și-a consolidat în ultimul timp statutul științific într-o manieră care face imposibilă ignorarea potențialului de investigare și explicitare a fenomenelor artistice - pentru a ne referi la domeniul care ne interesează.

Știință de-sine-stătătoare sau instrument de cercetare,[2] ea reia pe baze moderne drumul de la particular spre universal, într-un spirit pe care l-am putea numi "neo-enciclopedism" supus viziunii integratoare asupra societății, implicit asupra culturii, proprie secolului XX.

Preocupată, în mare măsură, după cum afirmă Umberto Eco, de "studierea tuturor proceselor culturale ... ca procese de comunicare"[3], semiotica se leagă din ce în ce mai mult de analiza artei văzută nu numai ca structură, ci și ca semn. Cu alte cuvinte, arta este integrată în marea familie a limbajelor considerate ca sisteme de semne având drept principală caracteristică intenția de comunicare. Este însă justificată această fuziune? Semnul de întrebare încă rezistă, chiar dacă aplicarea semioticii în perimetrul artistic - fie el plastic, muzical, cinematografic etc. - capătă amploare, persistând mai degrabă intuiția existenței unei realități decât dovedirea ei cu argumente solide. Este arta, așadar, un limbaj, un mijloc real de comunicare? Se pot întrevedea, în cadrul procesului artistic, cele trei dimensiuni ale semiozei - sintactica, semantica, pragmatica? Este sau nu justificată aplicarea metodei semiotice la analiza artei?

În continuare, acceptarea ideii de limbaj muzical aduce elemente noi în disputa dintre absolutiști și referențialiști sau dintre formaliști și expresioniști[4] cu privire la natura comunicării muzicale. Formulele extreme, de tipul "cultura este doar comunicare" sau "cultura *nu este altceva* decât un sistem de semnificații structurate[5], încadrează numeroase alte teorii, dar care, pe această nouă treaptă, odată acceptat caracterul semnic al muzicii, fac posibilă existența unei semiotici muzicale. Numai în acest fel pot fi și trebuie înțelese direcții teoretice dintre cele mai diverse, dintre care nu amintim decât, în trecere, câteva. Superpoziție a două sisteme semiotice, la J.J. Nattiez, mijlocind pe de-o parte relația cu lumea exterioară, cu universul "trăitului" și, pe de altă parte, trimiterile unităților intrinseci la axele paradigmatice și sintagmatice pe baza jocului interpretanților, muzica apare în alt context, la Roman Jakobson, limbaj ce se semnifică pe sine printr-un proces semiologic intern în care sunt angrenate structurile muzicale deduse unele dintr- altele. Atribuind muzicii caracterul biplan (capital pentru recunoașterea sa ca limbaj) și nonconform, Umberto Eco nu evită echivocul unei poziții altfel bine mascate de distincția fundamentală între semiotica semnificării și semiotica

https://biblioteca-digitala.ro

comunicării. La granița între semiotici și sistemele simbolice[6], limbajul muzical ar cuprinde, după Levi-Strauss, două nivele - primul, de factură culturală (respectiv sistemul de intervale cu raporturile ierarhice instituite), și al doilea, natural, fiziologic, asupra căruia acționează muzica stimulativ.

Dincolo de disputele generale legate de statutul său ca știință despre semne, semiotica a propus modalități și unelte noi în cercetarea fenomenului artistic. Pe această direcție, considerăm că și o disciplină cum este contrapunctul, cufundat cel puțin aparent în apele conservatoare ale tradiției, poate beneficia de o nouă perspectivă.

Se poate observa că într-o definire a contrapunctului ca "însușire a tehnicii de a combina între ele mai multe linii melodice ce se desfășoară simultan"[7], "având menirea să stabilească reguli în baza cărora melodiile simultane să poată fi integrate într-o structură corespunzătoare cerințelor vertical - armonice privind consonanțele și disonanțele"[8] apar elemente ce revelează o sintaxă - cea polifonică - ce necesită o determinare mai precisă bazată pe definirea vocabularului și gramaticii specifice. În fond, tratatele de contrapunct, de la celebrul *Gradus ad Parnassum* al lui Fux și până în prezent, au fost dintotdeauna tablouri normative circumscrise dimensiunii sintactice a unui limbaj muzical, precizat, la un alt nivel - respectiv pentru muzica Renașterii stilul palestrinian, pentru cea a Barocului, stilul bachian. Unitățile vocabularului precum și regulile lor de concatenare, strategia discursului muzical, adunate în paginile de învățătură contrapunctică, au urmărit îndeaproape creația vie, autentică, fără a se confunda însă cu aceasta. Dintr-o atare delimitare, pe care de altfel Schenker o trasa în tratatul său[9], delimitare a contrapunctului de compoziția liberă, decurge înțelegerea a ceea ce teoria poate să ofere practicii, regula excepției, normalitatea devierii stilistice și poetice. Însușirea conștientă a gramaticii de școală face posibilă competența utilizatorului de limbaj. El va fi capabil să realizeze fraze muzical corecte într-un anume stil dat. Performanța este domeniul realizărilor artistice, al compoziției ce prelungește, uneori în chip genial (vezi Palestrina sau Bach) și din rațiuni extralingvistice[10], întreaga rețea a normelor prestabilite. De aici se pot face extrapolări la categorii cunoscute, stabilite de lingvistică și pe care semiotica le-a preluat, nuanțându-le, și anume dihotomiile limbă-vorbire, diacronie-sincronie, perechea chomskiană competență-performanță fiind deja amintită.

Consecințele delimitării despre care am vorbit sunt numeroase și ele vizează fie o reinterpretare semiotică posibilă, fie direcții noi de cercetare.

Un drum poate fi acela deschis de cuprinderea analitică a unui eșantion stilistic mult lărgit. Ceea ce s-a studiat cu precădere pentru a ajunge la setul de probleme și tehnici de învățare a contrapunctului a fost creația compozitorilor de vârf din Renaștere și Baroc (cu precădere Palestrina și Bach). Opera lor constituie, este adevărat, maturitatea stilistică a epocii pe care fiecare o reprezintă, dar în același timp și depășirea normelor uzuale mult mai vizibile însă la contemporanii lor mai puțin celebri. Or, contrapunctul trebuie să cristalizeze în primul rând obișnuințele de tehnică și stil față de care, prin comparație, capodoperele își pot dezvălui, ulterior, tainele.

În cadrul rețelelor de relații dintre unitățile minime sintactice și stilistice, pot fi evidențiate cazurile particulare de opoziții de tipul diatonic-cromatic, omofonic-polifonic, major- minor, binar-ternar, ritm liber-ritm metric, mers treptat-salturi, disonanță-consonanță ș.a.m.d. Caracterul opozițional al acestor perechi nu are sens însă în afara cadrului semantic - "domeniul de prim ordin al oricărui limbaj

https://biblioteca-digitala.ro

guvernând semiotica", după cum îl consideră Octavian Nemescu în cartea sa *Capacitățile semantice ale muzicii*[11]. O discuție asupra raportului consonanță-disonanță în muzica palestriniană, de pildă, poate căpăta noi înțelesuri. Astfel, se poate observa că cel puțin aparent muzica Renașterii își atenuează asperitățile prin echilibrări atente ale tensiunilor mai mari sau mai mici, provocate de disonanțe. S-ar deduce, în continuare, că înțelesurile acestui gen de muzică își îngrădesc trăirile în limitele unui univers nu tocmai bogat în reverberații de gândire și simțire umană. Și totuși stilul a servit, cu toate "precauțiile" sale, și dimensiunea sacră și pe cea profană la un nivel pe care doar amintirea capodoperei palestriniene *Missa Papae Marcelli* îl și conturează la înălțimea desăvîrșirii artistice. În fond, raporturile consonanță-disonanță (cu implicațiile lor semantice) nu trebuie percepute cu ochiul și urechea secolului XX, nici măcar cu măsura aplicată unui stil mult mai apropiat de Renaștere - și anume Barocul. Proporția, exprimată în frecvență, existentă între acumulări tensionale (pentru care disonanțele reprezintă doar unul din mijloace) și relaxări poate evidenția, de pildă, fața reală a acestei muzici. Cu alte cuvinte, în termenii semioticii muzicale, balanța între consonanță și disonanță trebuie judecată atât la nivelul observației și analizei nivelului neutru, al textului însuși, cât și la nivelul poietic și estezic - respectiv la nivelul strategiilor de producere și receptare a semnelor muzicale. Ierarhia pe scara valorilor expresive, în funcție de contextul temporal, se sprijină pe finul dozaj al mijloacelor aflate la îndemâna unor compozitori care își vor aduce contribuția la epoca de maximă înflorire a polifoniei renascentiste.

O analiză în detaliu a tuturor resurselor armonice degajate de o temă de fugă bachiană rezolvă nu numai problema latențelor combinatorii ale funcțiilor armonice în sistemul tonal: ea asigură clarificarea semnificației acestora prin operațiunea de comutare - înlocuirea unei unități cu alta la nivelul non-semnificativ al "limbii" muzicale - care va produce o schimbare semantică percepută fără echivoc.

Preferința pentru o anumită formulă melodico-ornamentală din arsenalul contrapunctului renascentist al secolului al XVI-lea - cum ar fi *cambiata* în ipostaza sa descendentă, după ce un secol înainte fusese cultivată în egală măsură și forma inversată - indică aceeași comutare târzie, la apogeul unei "cariere", impusă de convenția culturală a timpului.

Domeniu aflat și el sub presiunea prezentului, chiar dacă închide în dimensiunile constituției sale o muzică de secole, studiul contrapunctului își pliază resursele pedagogice pe rezultatele noi ale analizei muzicale în care semiotica și-a găsit terenul unei înfloriri progresive. Plecând de la modelul taxinomic propus de structuralism, trecând prin analiza funcțională, distribuțională, analiza în constituenți imediați, analiza în trăsături distinctive, metoda generativ-transformațională, metode algebrice și statistice etc., apropierea actuală de textul muzical nu poate face abstracție de caracterul ambiguu, efect al gradului mare de poeticitate a rostirii artistice. Drumul spre tehnica contrapunctică trece însă prin efortul ideal al dezambiguizării de la starea de poezie la calculul științific, de la practica artistică la teoria muzicală. Iar acest efort, de multe ori interdisciplinar, chiar și atunci când dorește să convertească emoționalul, inefabilul sau vraja actului poetic în raționalul, explicabilul sau luciditatea demersului științific, poate lua forma unei tentante și îndrăznețe căutări.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

1) Marcus, Solomon - *Semne despre semne*, Edit.Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979
2) xxx - *ESTETICA*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1983
3) Eco, Umberto - *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982
4) Nattiez, J.J. - *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Editions, 1975
5) Eco, Umberto, *op.cit.*
6) diferenţiate ca atare de Hjelmslev
7) Comes, Liviu, Rotaru, Doina - *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p.8
8) Comes, L., Rotaru, D. - *op.cit.*, p.16
9-10) Dubiel, Joseph - *"When you are a Beethoven": Kinds of rules in Schenker's Counterpoint*, în *Journal of Music Theory*, vol.34.2, 1990, Yale University, New Haven, Connecticut, 1991
11) p.15

IN MEMORIAM

Friedrich K. Wanek

Ne este cugetul greu de pierderea recentă a acelor dragi colegi de generaţie, Dan Constantinescu şi, la scurt timp după aceea, Wilhelm Georg Berger, cu care - fără asemenea împotriviri tragice ale soartei - ar fi trebuit să fim încă mult timp împreună, bucurându-ne de generozitatea creaţiei şi prieteniei lor.

În mintea mea izbucnesc încă spontan întrebări sau remarci cu care mă adresez lor. Desigur, luciditatea mi le retează brusc - şi simt ireversibilul ca pe o arsură. Dar nu-l pot accepta ca atare, ca un factor frustrant, amputând prezentul. De aceea s-a creat, în înţelegerea şi trăirea mea, un sentiment mult mai cuprinzător al realităţii, în care prezentul nu îmi mai apare ca atare ci - însoţit de preponderenţa amintirilor şi a experienţelor trecute - este proiectat într-o stare atemporală.

Rândurile de faţă sunt dedicate, de fapt, memoriei unui alt prieten şi compozitor, coleg de generaţie, **Friedrich K. Wanek**, care a murit la Mainz, în Germania, la 13 aprilie 1991. Au trecut, deci, deja, peste doi ani de la moartea sa, de asemeni prematură. Dar, în spaţiul acesta atemporal al amintirilor, cronologia - de fapt - nu mai contează, iar evocarea rămâne la fel de dureroasă.

Este adevărat că la întârzierea cu care am redactat aceste rânduri, au contribuit şi unele decalaje în timp ale corespondenţei purtate de mine pentru obţinerea unor informaţii mai precise asupra activităţii şi creaţiei sale. Datele biografice şi lista de lucrări, trimise de Editura Schott din Mainz, sunt absolut necesare în definirea, cu precizie, a unui muzician, aşa precum o cere etica muzicologică. Voi încerca însă ca şi prin amintirile mele despre el şi despre muzica sa, să nuanţez schiţa portretului celui care, pentru unii dintre noi, a fost şi prietenul şi colegul **Fritz** Wanek.

S-a născut la Lugoj la 11 noiembrie 1929.

Fişa lui biografică precizează: studii de compoziţie cu Leon Klepper, având, printre alţi profesori, şi pe Theodor Rogalski. Enunţul cere a fi completat: în perioada aceea de deliberată dezorganizare a învăţământului (celui artistic, inclusiv) şi de distrugere a personalităţilor, - ca şi interzicerea, pentru cei dornici de a studia, a accesului la aceste valori, - a avea profesori de ţinuta artistică şi intelectuală a unor Klepper sau Rogalski, reprezenta o "enclavă" de cultură supusă constant opresiunii oficiale. În situaţiile oscilante ale acelei vremi, au fost şi momente în care studentul Wanek - cât pe aci de a fi exmatriculat - a fost silit să încerce să lucreze şi ca hamal în Obor, fără însă a reuşi să reziste fizic la acest efort.

https://biblioteca-digitala.ro

După Examenul de Stat din 1954, situaţia lui s-a mai redresat, devenind membru al Uniunii Compozitorilor (din care a fost exclus în 1962) şi, până în 1958, redactor la revista *Muzica*, în colectivul redacţional din care au făcut parte şi compozitori ca Aurel Stroe sau Adrian Raţiu. Tot aci, stilul lui J.V.Pandelescu făcuse "şcoală". Îi apreciam cu toţii humorul original şi îndeosebi virtuozitatea cu care reuşise să evite limbajul oficial, preferând să se exprime în ascuns sau să facă fraze aparent golite de sens, spre a nu-şi subjuga scrisul "ideologiei" unui sistem căruia îi era duşman. Numărul 4 al revistei *Muzica* din 1955, dedicat aniversării a 85 de ani de la naşterea lui Lenin, era "străjuit", pe pagina de gardă, de fotografia acestuia, precum mai târziu (promovat pe copertă) zâmbetul altui conducător iubit ne va fi "călăuzit" în ceea ce ar fi trebuit să creăm. Să ne întoarcem în 1955. În respectivul număr, plin de articole povăţuitoare şi sforăitoare, Wanek se ocupă însă de un cenaclu al Uniunii Compozitorilor, condus de Tudor Ciortea, şi în care au fost audiate mici piese instrumentale de Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu ş.a. În general, Wanek scrie despre creaţia românească; de pildă despre muzica de balet a lui Mihail Jora.

Putem să ne punem întrebarea dacă în decizia lui, din 1958, de a emigra, să nu fi tras oare greu în cumpănă şi fraze ale "muzicologiei" de epocă, precum următoarele (extrase din deja citatul no.4): "Specificul imaginii artistice ca reflectare subiectivă a realităţii obiective constă în aceea că în imagine se îmbină caracterul nemijlocit al contemplării vii cu capacitatea de generalizare a gândirii abstracte (...). Unitatea dialectică dintre generalul şi particularul din imaginea artistică reflectă raportul real dintre general şi particular în realitatea obiectivă. Lenin arată: *"Generalul există numai în particular, prin particular. Tot ce este particular este (într-un fel sau altul) şi general. Orice este general este o părticică sau o latură, sau esenţialul particularului."* Sic!

În orice caz, rigoarea eticii lui Wanek era bine cunoscută, ca şi intoleranţa sa faţă de cei ce se "mlădiau".

Drumul spre emigrare a fost penibil: patru ani de aşteptare, cu interzicerea dreptului de a profesa. "Berufsverbot" - stă scris în fişa lui Wanek. Şi mi se pare cuvântul la fel de dur şi de umilitor pentru cei ce l-au pus în aplicare ca şi acel "Zwangarbeit" (muncă forţată) ce apare în fişa profesorului nostru Leon Klepper.

În 1962 începe, la Viena, o nouă perioadă a vieţii lui, la "Universal-Edition", apoi şi la "Akademie für Musik und darstellende Kunst". Soţia sa, pianista Agatha Wanek - pentru noi "Agi" - a găsit şi ea, la Viena, binemeritata apreciere pentru sensibilitatea şi priceperea sa specială în muzica de cameră şi ca acompaniatoare de Lied.

Urmează, în 1966, stabilirea în Germania, la Mainz, unde a activat până la sfârşitul zilelor sale. Fişa biografică precizează: lector pentru muzică contemporană la Editura Schott din Mainz (1966-1991), bursă la "Cité internationale des Arts" la Paris (1982-1983), profesor la "Johannes-Gutenberg-Universität", în Mainz (1980-1982), la "Technische Hochschule" din Darmstadt - seminarul "Muzică şi Arhitectură" (1983-1984) şi, din 1984 până la moarte, titularul unei clase de compoziţie la Conservatorul "Peter Cornelius" din Mainz.

Activitatea sa nu poate fi însă urmărită **altfel** decât prin prisma personalităţii compozitorului Wanek, având o estetică bine conturată şi stăpân - până aproape de pedanterie - pe meşteşugul său.

Friedrich Wanek nu era tipul de creator care să se fi aruncat - nici chiar în vreun elan juvenil de la începutul carierei sale - în mrejele unor experienţe încă nu deplin controlate şi asimilate. Îmi amintesc de una din primele sale scrisori: în calitatea sa de redactor la editura "Universal", era pur şi simplu revoltat de elucubraţiile manifestate în grafica unor compozitori care, prin teribilisme, încerccau să compenseze lipsa unei invenţii reale. Erau bune, considera Wanek, să fie puse ca tapet în dormitor, spre a provoca coşmaruri. Mărturisesc surprinderea mea de atunci (chiar revolta) citind aceste păreri. Spre deosebire de Wanek - mai sceptic, prudent şi ironic - eu eram avidă de cunoaşterea nerestrictivă a noului, lăsând apoi pe seama forţei mele creatoare - atât cât era ea - menirea de a selecta, adopta şi adapta. Ineditul mă bucura realmente. Îmi plăcea să-l descopăr, când era de calitate (fascinaţia pieselor lui Eugen Ionescu!) şi să-l practic - desigur şi în croiala îndrăzneaţă a unei rochii. Era un aliment, un stimulent al fanteziei. Şi s-a dovedit a fi o pavăză a integrităţii intelectuale, un mijloc de auto-apărare, în contextul de interdicţie informaţională (care ne stârnea către cunoaştere) şi estetică (care ne avânta către **nou**).

Eliberat, prin emigrare, de aceste constrângeri cu funcţie de îndobitocire, Wanek şi-a putut urma calea unei evoluţii estetice firești şi potrivite temperamentului său creator. Modernitatea muzicii lui Wanek apare stăpânită de compozitor astfel încât să primeze sentimentul unui elegant echilibru. Acurateţea scriiturii sale este, de fapt, consecinţa limpezimii conceptuale.

Muzica lui Wanek pare a se dezvălui, prin precizia ei, în mod integral ascultătorului; totuşi, se învăluieşte şi de acel inefabil, inerent oricărei creaţii autentice, particularizând-o.

Lista lucrărilor sale debutează cu cele pentru orchestră, orchestră de cameră şi ansamblu: *Tableau symphonique* (1988- 89), *Divertimento* pentru orchestră mică (1975), *Vier Grotesken* pentru 11 suflători şi percuţie (1973), *Per fiati* - Nocturnă pentru 10 suflători (1970) ca şi *Octetul* pentru flaut (piccolo), clarinet (bas clarinet), trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas şi pian (1982).

https://biblioteca-digitala.ro

Se remarcă preferința lui Wanek pentru ansambluri mai reduse, în care poate urmări și scoate în evidență calitățile fiecărui instrument.

Și aceasta, cu atât mai accentuat în cazul instrumentelor soliste. O lucrare precum *Kammerkonzert für hohe Trompete* cu clavecin obligat și orchestră de coarde (1980) a strălucit în interpretarea aleasă a virtuozilor acestui vechi instrument. Iar la solicitarea clavecinistilor, *Muzicii concertante* pentru două clavecine și orchestră de cameră (1982) i-au urmat *Quatre pièces brèves* pentru patru clavecine și orchestră de coarde (1984).

Prin preponderența lucrărilor sale în acest gen, domeniul preferat pare a fi muzica de cameră. Există câteva lucrări pentru instrumente solo, ca *Sonata* pentru vioară solo (1985), *Cinci Fragmente* pentru violoncel solo (1986) sau *Zehn Essays* (Zece eseuri) pentru chitară (1974). Asistăm apoi la felurite combinații instrumentale, fie pentru două clarinete (*Patru dialoguri*, 1979) fie cu libertăți de schimbare (flaut **sau** piccolo și fagot **sau** contrafagot în *Drei burleske Stücke*, 1976 și vioară, corn **sau** violoncel plus pian în *Kanons*, 1971). Uneori îi place să rămână în sonoritatea aceleiași familii de instrumente (flaut, clarinet și fagot în *Essay* 1968-71, în *Quartett*-ul de coarde din 1985, ca și în cele *Cinci epigrame* dedicate aceleiași formații, din 1987). Dar alte *Cinci piese de caracter* (1977) alătură flautul trio-ului de coarde. Adeseori apare pianul, fie în combinație cu un instrument pentru care scrie câte o *Sonată* (flaut și pian - 1989, vioară și pian 1989, contrabas și pian 1990), fie într-un context sonor mai neuzual ca chitară, fagot și pian, în *Moments musicaux*, 1977.

De altfel - probabil inspirat și de colaborarea cu soția sa - dedică pianului o serie de lucrări la **două** mâini (*Zyklus*, 1975, *Ragtime-Fantasy*, 1977, *A propos Haydn* - putând fi cântată și la clavecin -, 1979, *Notturni e Capricci*, 1982); la **patru** mâini (*Klang-Spiegel*, 1988) și chiar la **șase** mâini (*Drei Etüden*, 1985). A compus de asemenea pentru două piane (*Preambul-Passacaglia-Toccata*, 1984), pentru două instrumente cu claviaturi (*Musique pour deux à deux instruments à clavier*, 1974) ca și pentru orgă (*Drei Phantasiestücke*, 1983-86).

De asemeni se remarcă înclinația compozitorului pentru folosirea vocii (fie solo, fie cor, recitator sau combinate) susținută de pian, orgă ori ansambluri.

Desigur, primează lirica germană: Hölderlin (1985), Christian Morgenstern (1964 și 1979). În două rânduri apelează la culegerea *Des Knaben Wunderhorn* (1979, 1983). Compozitorul își manifestă preferința pentru lirica lui Otfried Büthe, ce stă la baza unor Lieduri cu acompaniament de pian (1966, 1967) dar și a unui *Epitaph* pentru recitator, bariton și șapte instrumentiști (1972) sau *Cantata* pentru cor mixt și trei tromboane (1971).

Totuși lirica universală se afirmă și ea, prin cele *Due Sonetti* după Michelangelo (1975), pentru mezzosoprano și orchestră de coarde ca și prin poezia franceză populară (1983) sau veche, cele șase poezii ale reginei Marguerite de Navarre fiind incluse în ciclul *La Distinction du vray Amour* (1976), pentru mezzo-soprană și orgă.

Este foarte păcat că aceste rânduri nu pot beneficia și de câteva exemple din partiturile compozitorului. Mi-a fost imposibil să le procur, la fel cum mi-au lipsit și unele extrase din presă referitoare la creația lui Friedrich Wanek.

Știam, din relatări, cât este de apreciat; iar în calitatea sa de lector specializat în muzica contemporană la Editura Schott, s-a bucurat de încrederea și de recunoștința unor compozitori de renume.

I-am văzut partiturile și i-am ascultat (parțial, atât cât ne-au permis prea rarele ocazii în care ne-am întâlnit) muzica, în special înregistrări, dar și în concert. Wanek avea ținuta omului care știe ce vrea, care este poate chiar încăpățânat în voința sa, - dar care se prezintă totodată modest și cumpătat. Nu se destăinuia ușor, nu accepta imediat să-ți arate muzica sa, să-ți vorbească despre ea. Vorba lui era la început rară, mai degrabă sceptică, nuanțată de o ironie care, de fapt, parcă ar fi vrut să mascheze o anumită mefiență. Ne ascultam - reciproc - lucrările, iar discuțiile redeveneau la fel de firești și de volubile ca în vremurile studenției noastre comune. Pe vremea aceea, el excela și în "bancuri" - altă formă de rezistență **atunci**, prilej de amintiri **acum**.

Stăteam, într-o după amiază însorită, pe balconul locuinței pe care Agi și Fritz au reușit să și-o facă de abia în ultimii ani. Erau mulțumiți, căci cadrul era agreabil, camerele de muzică izolate; se gândeau că, în ciuda datoriilor contractate, vor avea astfel o bătrânețe asigurată. Și nici unul dintre noi nu putea bănui că Fritz, doborât rapid, în câțiva ani, de suferința bolii, nu va mai apuca să aibă bătrânețe.

Myriam Lucia Marbe

București, 18 iulie 1993

Majoritatea lucrărilor lui Friedrich K.Wanek sunt tipărite la Editura Schott (Verlag Schott's Söhne) din Mainz - Germania.

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Lungu

Pe tot parcursul vieţii sale (născut în ziua de 2 martie 1900), Nicolae Lungu a avut ochii pironiţi pe catapeteasma altarelor strămoşeşti şi pe cele trei culori ale stindardului românesc.

Un suflet hrănit de dragoste pentru om, pentru această neştiută împărţire tempo-spaţială - neamul şi pentru Dumnezeu.

Sub dogoarea iubirii, a şiut să topească asprimile, vrăjmăşiile, să pietrifice răul. Deschisă, să rămână doar calea ce duce spre o finalitate rodnică.

În biruinţele sale, Nicolae Lungu şi-a jertfit ambiţiile mărunte şi orgoliile deşarte, pentru a face să iasă la iveală în el şi în opera lui - modestia.

Din sămânţa răsădită pe pământul oltenesc al Dobridorului din Dolj, s-a ridicat la valoare de fiinţă, creatorul, pedagogul şi propagatorul adevărurilor în artă, trăite sub semnul puternicelor tradiţii.

În tinereţe, ca pedagog, şi-a împărţit viaţa cu elevii dragi ai celor câteva licee de frunte din Capitală, elaborând manuale, metode de predare, cântece pentru şcolari, merite pentru care este numit Inspector general al învăţământului muzical.

Prin talentul său şi prin cultura sa dobândită din însumarea celor două facultăţi - Teologia şi Conservatorul - Nicolae Lungu a adâncit muzica până la nuanţa de rafinament. A dirijat prestigioase formaţiuni corale: Societatea Carmen, Soc. Cântarea României, culminând cu întemeierea şi conducerea Societăţii "România" - care, privită ca unitate artistică, prin devenirile vremii, a fost aşezată la temelia Coralei Patriarhiei, care, astăzi, îi poartă numele.

Un remarcabil eveniment, de adevărată cotitură în muzica religioasă a ortodoxiei noastre, a fost atunci când prin glasurile Societăţii "România", a fost posibil să se execute, în primă audiţie, cele două oratorii mari de Paul Constantinescu - *Naşterea Domnului* şi *Patimile Domnului*. Ele au constituit o replică de egală valoare celebrelor oratorii ale bisericilor apusene.

Cu aceleaşi simţăminte, maestrul Lungu a fost prezent şi în procesul de propagare a muzicii noastre populare şi culte, atât în ţară, cât şi în străinătate, reuşind să umple cronicile marilor cotidiene străine cu aprecieri deosebit de elogioase la adresa muncii interpretative; totodată aceste cotidiene au putut surprinde cu uimire frumuseţea cântecului românesc. Sub semnul preţuirii acestei activităţi, Uniunea Compozitorilor i-a tipărit un album cu piese din bogata şi sănătoasa sa creaţie de muzică corală.

Obligat, la un moment dat, să-şi cristalizeze activitatea didactică, ce deranja, Prof.Nicolae Lungu a optat exclusiv pentru catedra de la Institutul Teologic, unde multe generaţii de preoţi au contribuit, la rândul lor, la înnobilarea slujbelor religioase prin modalitatea executării artistice a cântărilor. Pregătirea acestora a fost atât de temeinică, încât mulţi dintre ei predau muzica în învăţământul laic.

Pentru Dumnezeu, această a doua dimensiune în care maestrul Lungu şi-a ancorat conştiinţa şi activitatea creatoare, din înţelepciunile evangheliilor, a mutat în treptele portativelor cântul de rugăciune. Două sunt părţile acestei opere: prima este înfăptuirea cântării cultice omofone constând în transcrierea şi uniformizarea tuturor cântărilor de strană pe ambele notaţii suprapuse; a doua parte este cântarea modală psaltică. Adică, încumetarea de a trata coral melodii de strană din toate cele 8 moduri bisericeşti.

Maestrul Nicolae Lungu predă ortodoxiei noastre un patrimoniu uriaş, de mare prestigiu, în care şi-a zidit sufletul, dar necunoscut încă nouă celor mulţi. Sunt valori care vor fi decisive pentru creşterea spirituală a viitoarelor generaţii. Fiind imense, nu pot fi enumerate acum, dar cert este că vor face obiectul unei documentate monografii, privind viaţa şi opera neobositului compozitor, profesor şi dirijor. Aşteptăm o carte larg deschisă în care se vor putea descifra tainele cerului spre care porneşte acum.

Măreţia fiinţei maestrului Lungu ne confirmă, o dată mai mult, că fiecare viaţă de om este un dar şi o chemare, cărora trebuie să li te alături cu demnitate, omenie şi dragoste. Purtarea lui sufletească, blândeţea şi bunătatea vor face, ca în duh, să fie prezent în mijlocul nostru şi de-acum înainte, nelăsând să biruie vălul şi forţa uitării. A fost un om de caracter care a avut răbdarea să aştepte liniştit până când timpul, munca şi experienţa vieţii îi vor aduce de la sine recunoaşterea faptelor.

Totuşi, atât familia, cât şi noi, trebuie să suportăm această pierdere cu bărbăţie creştinească.

Mihai Popescu

https://biblioteca-digitala.ro

Ovidiu Varga - viaţa ideilor în bătăile de aripi ale timpului

Eram la începutul anului III de Conservator în faţa avizierului şi copiam orarul. În dreptul fiecărei discipline era notat şi numele profesorului, titularul cursului. Aşa am aflat că urma să-l avem la muzicologie, eu şi colegul meu, actualul compozitor de muzică uşoară, Şerban Georgescu, pe maestrul Ovidiu Varga. La primul curs ne-a indicat o temă, nu-mi amintesc formularea, dar privea ideea revelării specificului naţional în limbajul universal, bineînţeles cu referire la muzică. Ne-a indicat şi o bibliografie, tocmai avusese loc o sesiune de comunicări pe acea temă şi se editase un volum ce includea semnături de marcă. La seminar, atât eu cât şi Şerban ne-am prezentat cu nişte conspecte cuminţi care reproduceau afirmaţiile din volumul ce includea şi semnătura profesorului de la catedră. Reacţia a fost aspră şi surprinzătoare pentru noi, învăţaţi cu aroganţa elitistă a studenţilor de la "Facultatea teoretică".

- "Dacă mai veniţi cu *reproduceri*, renunţ la curs. Vă repartizez la alt profesor." Cum era şeful catedrei nu ne-am îndoit că o va face. La ora următoare citeam răspicat o "comunicare ştiinţifică" - aceasta era tema seminarului - în care susţineam cu aplomb o enormitate, dar care contravenea fundamental tezei semnată de profesor. Şerban, invitat să arbitreze, s-a grăbit să se declare de acord cu "refrenul" din cartea tipărită în care se argumenta viabilitatea specificului naţional în opera de artă. Nu a scăpat însă aşa de uşor cum se aşteptase. Maestrul l-a provocat să găsească răspunsuri detaliate nu doar afirmative, argumente de substanţă în măsură să spulbere şubreda mea teorie universalistă. Mult mai târziu, după ce apăruse primul volum din *Quo vadis musica*, volum la care autorul ţinea în mod deosebit, aveam să înţeleg că, din prima lecţie, profesorul nostru începuse să ne formeze, imprimându-ne ideile fundamentale ce-i alcătuiau propriul credo profesional şi spiritual: originalitatea ca rezultat al erudiţiei, cutezanţa de susţinere a ideilor personale, refuzul categoric al obedienţei comode în faţa semnăturilor celebre.

Personalitatea maestrului Ovidiu Varga viza deschideri renascentiste, pluridisciplinare, dublate de un talent surprinzător pe care-l risipea cu uşurinţă în pictură, filosofie - i-am citit teza de doctorat nesusţinută din cauza războiului, ce trata "Funcţia bio-psihică a întunericului" - literatură (poezie, teatru). După ani de abandonare cânta cu pasiune la vioară, dovedind în explicaţii stilistice şi de strictă informaţie tehnică o mobilitate rară de reluare a traseelor părăsite în favoarea altor surse de interes ce-i captau atenţia. A fost unul din motivele care l-au determinat să compună relativ puţin: un concert pentru orchestră de coarde, un oratoriu, o cantată, un cvartet, câteva lieduri, coruri şi atât.

La examenul de absolvenţă al cursului de forme, maestrul Ştefan Niculescu ne-a cerut să analizăm, în afara partiturilor impuse, o lucrare contemporană românească. Am ales *Concertul pentru orchestră de coarde şi percuţie* de Ovidiu Varga. Era, pentru epoca în care fusese creată - anul 1957 - o partitură bine scrisă, cu o formulă internă omogenă, ce cocheta cu rezonanţele neomodale ale ultimelor curente europene. Acesta a şi fost motivul pentru care *Concertul* nu a fost cântat în cadrul primei ediţii a "Festivalului George Enescu".

În anii din urmă îmi vorbea cu entuziasm despre proiectul unui poem simfonic - *Meşterul Manole* - unde, în punctul de maximă tensiune s-ar fi suprapus peste vocile corului şi ale orchestrei zgomotul tot mai alert, mai puternic, al înălţării zidului (cărămizi lovite cu mistrii, vuietul vântului ce acoperea glasul sacrificatei etc.). Nu ştiu dacă a rămas ceva pe coala cu portative. L-au absorbit volumele ciclului *Quo vadis musica*. Revenea la o veche pasiune ideatică din tinereţe: aceea de a elucida misterul uman al creaţiei, descoperindu-i legităţile etern valabile ce transcend universul individual şi naţional al capodoperelor. La *Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu* am colaborat şi eu într-o latură marginală, corectând şpalturi şi cartograme. Mi-a ascultat atent observaţiile, admiţând să introducă în text câteva idei ce m-au făcut să-mi recâştig încrederea în profesionalismul judecăţii după anii de pedagogie provincială şi diverse supliniri. Nu a fost entuziasmat de "Premiul Academiei" cu care a fost distinsă această "triplă monografie polemică" deşi, privit în ansamblul lui, demersul teoreticianului atinge, în tensiune dramatică şi densitate de idei un prag greu de depăşit pentru exegeza muzicologică. Dialecticianul Ovidiu Varga găsise în controversata creaţie a "noii şcoli vieneze" un teren fertil, muzicologul comentând pe rând, din diverse unghiuri, fenomenul muzical exploziv ce a zguduit deceniile de început ale sec.XX. Mai mult, analiza ciclului de poeme schönbergiene *Pierrot Lunaire* a fost scrisă la scurt timp după moartea neaşteptată a soţiei sale.

Îmi povestea cât de greu i-a fost să accepte tragedia şi cum, recitind capitolele celor "de 3 ori 7 melodrame" simte încă durerea grea a acelor momente. Cu toate acestea primul volum, *Tracul Orfeu şi destinul muzicii* îi era cel mai drag şi acela ar fi dorit să fie premiat de Academie. În el îşi expusese crezul privind geneza tracică a culturii europene, teorie ce-i deschidea noi piste de explorare a fenomenului muzical european. Pentru

https://biblioteca-digitala.ro

că Ovidiu Varga era un spirit ce tindea spre spațiile vastelor sinteze unde se ajunge inițiatic, prin acumulări culturale proprii unor inteligențe de excepție. Poate de aici venea nota de mândrie arogantă resimțită de cei din jurul maestrului.

Uneori se amuza autopersiflându-se, fără să renunțe la acest scut de apărare ce ascundea o generozitate izvorâtă din înțelegerea fără greș a psihologiei umane. Era mândru și de faptul că a condus o perioadă îndelungată Radioteleviziunea (1951-1968) când a construit studioul de concerte din strada G-ral Berthelot, dar a părăsit funcția fără regrete optând, între catedră și titlul de director, pentru profesorat. Ceea ce caracteriza, singularizând, personalitatea muzicologului Ovidiu Varga era nevoia demersului hermeneutic, pasiunea de a pune sub lupa microscopului nerostitul, dorința de a descoperi sursele tainice ale unor energii estetic-muzicale nesesizate încă. - "Eu sunt un inventator de limbaj", spunea în discuțiile pe care le făceam după ce-i înapoiam manuscrisele. O activitate rutinieră, sub comandă, era total improprie unui asemenea tip uman. Și totuși a scris oratoriu! *Scânteia eliberării*. Oricât de paradoxală ar apărea acum o asemenea opțiune, Ovidiu Varga nu a fost un creator dispus să aducă ofrande calculate puterii. După experiența tragică de lagăr din timpul războiului, după ce biblioteca îi fusese distrusă și odată cu ea mai multe manuscrise la care ținea, acesta a fost conceptul politic în care a avut încredere în acei ani. De altfel cele *Patru rondele* pe versuri de C. Theodorescu apărute nu târzie vreme urmau să mărturisească elocvent că epoca iluziilor romantic-politice se sfârșise. *Mai e și câte-un cap pătrat, Șablonul, Istețul dop*, toate într-o scriitură rafinată de orientare modal-expresionistă, îi făceau să zâmbească și în ultima perioadă de activitate când, pentru volumele din *Quo vadis musica*, aproape renunțase la compoziție.

Ciclul s-a întrerupt. După *Bach, un Orfeu pământean* și *Mozart, un Orfeu total* investigația și-ar fi urmat drumul pe tărâmul etnofoniei pentru a ajunge în final la creația secolului XX, sintetizată sub genericul *De la Orfeu 53 la folk- Orfeu*. În introducerea motto, reluată de fiecare dată pe pagina de început a cărților tipărite, autorul își anunța intenția de a reașeza "istoria muzicii europene pe fundamentele ei reale, în lumina celor mai recente cercetări"... astfel încât demonstrațiile cumulate să provoace un răspuns "la Marea Întrebare: Quo vadis musica?" Oare se poate răspunde la o asemenea întrebare? Ovidiu Varga a fost unul dintre puținii cărturari care prin erudiție și putere de sinteză s-au încumetat să dea un răspuns afirmativ.

Ultimele două replici lipsesc. Timpul maestrului Ovidiu Varga s-a oprit pe data de 15 iulie 1993 sub lespedea mormântului pe care arde motivul *Preludiului la unison* de George Enescu. Casa cu ferestrele spre Cișmigiu s-a risipit, cărțile, partiturile au fost donate Academiei de Muzică. Poate că vremea unor asemenea răspunsuri nu a sosit încă. Dar paginile muzicologice ale lui Ovidiu Varga rămân pentru cercetarea teoretică muzicală românească și europeană ca un "fermecat creator, trăind veșnic nostalgia lui Orfeu"**, a legăturii dincolo de bariera timpului, între trecutul, prezentul și viitorul iscodirilor fără liniște și fără răgaz ale spiritului uman.

Tanța Diaconescu

---

* Varga, Ovidiu: *Cei 3 vienezi și nostalgia lui Orfeu*. Triplă monografie polemică, București, Ed.muzicală, 1983, p.4.

** Ibid.: pag.433

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu: "Oedipe"

- Premieră austriacă -

"Wiener Operntheater", unul din colectivele tinere şi libere, preocupate firește de montarea unor opere de cameră sau lucrări de teatru muzical de mai mică anvergură, a atacat de astă dată o lucrare monumentală, ocolită până acum de majoritatea marilor scene: *Oedipe* de George Enescu. Acest demers este totuşi consecvent principiului de umplere a unor goluri de repertoriu. *Oedipe*, prezentat în premieră cu mai mult de o jumătate de veac în urmă la Paris, cu răsunător succes, n-a fost niciodată jucat în Austria, deşi compozitorul şi-a petrecut la Viena ani decisivi ai vieţii sale.

Creaţia sa de căpetenie, în patru acte, la care Enescu a lucrat începând din anii primului război mondial şi până în 1931, conţine întregul subiect al lui Oedip, din cele două drame ale lui Sofocle, în prelucrarea libretistului Edmond Fleg, dar şi preistoria acestuia. Premiera vieneză, în limba originală, franceză, a confirmat impresia căpătată la spectacolul de la Kassel (aşa cum atestă "Opernwelt" din decembrie 1992). Muzica, de mare densitate sonoră, e foarte colorată şi bogată în imagini. Într-o poziţie singulară, între impresionism şi expresionism, ea nu-l lasă nici o clipă indiferent pe ascultător, chiar dacă structurile tematice ascunse nu-i devin conştiente la primul contact.

Sub conducerea lui Andreas Mitisek, un mare aparat orchestral şi coral (angajat din Ungaria) a fost pus la punct cu o siguranţă remarcabilă. Dintre soliști a dominat Dimitri Soloviov, printr-o abordare energică, atât pe planul rostirii muzicale, cât şi ca gestică, a rolului copleşitor ce revine eroului titular, faţă de care ceilalţi protagonişti apar aproape ca "purtători de replici" doar, excepând marea scenă a Sfinxului, care şi-a găsit în Helga Wagner o interpretă-virtuoză. Sven Hartberger, directorul teatrului, a asigurat el însuşi regia spectacolului, fără efecte ieftine, în schimb cu înţelegere pentru măreţia statică, chiar şi în condiţii insuficiente de spaţiu şi renunţând la o montare luxoasă. Scenografia simplă a Norei Scheidl s-a dovedit bună, cu puţine modificări, pentru toate cele şase tablouri.

Manfred Blumauer

Câteva date: Premiera - 22 aprilie 1993. Conducerea muzicală - Andreas Mitisek. Regia - Sven Hartberger. Scenografia - Nora Scheidl şi Claudia Hannemann. Lumini - Harald Godula. Soliști - Dimitri Soloviov (Oedip), Claudius Muth (Tiresias), Martin Winkler (Creon), Tobias Cambensy (Păstorul), Dimitris Kassiumis (Marele Preot), John Sweeney (Phorbas), Hiroyuki Ijichi (Paznicul), Nikola Mihailovic (Theseu), Eric Huchet (Laios), Helga Wagner (Jocasta, Sfinxul), Wanjy Kojuharova (Antigona) şi alţii.

Din "OPERNWELT" 7/1993

Traducere de Sergiu Sarchizov

https://biblioteca-digitala.ro

La Stupca

Părăsind ţărmurile însoritei Mediterane, după o călătorie de aproape patru zile şi patru nopţi, Ciprian Porumbescu cobora în gara Iţcani extenuat de drum şi vlăguit de boală. Fiindu-i "prea greu a prourma călătoria încă astăzi mai departe", rămâne peste noapte la Lola Lichtenberger, iar în dimineaţa următoare, după ce a aflat ce s-a mai petrecut în familia Gorgon, purcede spre Stupca.

Trecerea bruscă de la primăvara mediteraneană la iarna bucovineană a determinat agravarea bolii de care suferea. Într-o scrisoare către Nastasi, redactată numai la 14 zile de la sosire, i se plângea că, de când a venit de pe Riviera, zace necontenit ţintuit la pat, tuşeşte şi nu-şi află echilibrul sufletesc. "Diferenţa grozavă între clima italiană şi cea de aici, lipsa de aer proaspăt, cald, mă face să pierd tot ce, cu atâtea greutăţi, mi-am câştigat în Italia. Medicul vine, mediul se duce şi numai atâta mângâiere-mi dă că, dacă o să se facă mai cald şi mie o să-mi fie mai bine. La noi e iarnă grea, zăpadă de jumătate de metru şi mai bine, frig de 15-20 grade, aşa că e necesar să stau tot timpul în pat."

De la o zi la alta, artistul de la Stupca se simţea tot mai sleit de puteri, încât nici nu mai era capabil să redacteze, fără întrerupere, o misivă către prietenii din alte localităţi. Eforturile fizice de acest fel îl extenuau. Simţindu-şi sfârşitul aproape, la 25 martie 1883, Ciprian se tânguia: "Pe zi ce trece mă simt tot mai slab şi mai debil şi mi-e teamă că nu mai am mult de încurcat lumea asta...".

În momente de acalmie, gândurile îi zburau spre cele mai frumoase clipe ale împlinirilor trăite la Braşov, unde, înainte de plecare la Nervi, pusese la cale, împreună cu Theochare Alexi, realizarea unei noi operete, *Noaptea Sf.Gheorghe*. Compozitorul nu era îngrijorat prea tare de faptul că-şi va pierde slujba din oraşul de la poalele Tâmpei, deoarece ar putea găsi o alta, de "director al corului (de) la Mitropolie, din Cernăuţi", ci, mai ales, era frământat de soarta ce o vor avea realizările de până atunci şi proiectele de viitor, cărora nu le putea da curs datorită stării sale sanitare. Prevenitor, expediază o scrisoare lui Tudor Flondor, la Cernăuţi, prin care îl roagă să vină la Stupca. După câteva zile invitatul îi trece pragul casei. Nevoind ca ideea unei noi operete naţionale să moară odată cu el, Ciprian îi înmânează oaspetelui un caiet ce cuprindea schiţa operetei în patru acte, *Noaptea Sf.Gheorghe*, concepută în ultimele momente ale existenţei sale, pentru lirebtul lui Alexi. Tot acuma, spre a nu i se irosi munca de organizare şi afirmare a corului bisericesc din Şcheii Braşovului, Ciprian îl roagă pe Lazăr Nastasi să intervină pe lângă Gh.Dima, pentru a-l înlocui şi a-i consolida iniţiativa.

Artistul de la Stupca a continuat să poarte corespondenţă şi cu noii prieteni făcuţi pe Riviera (Roberto Desideri, d-şoarele Mühler etc.) şi a aflat că de la plecarea sa din Nervi a început o vreme oribilă şi a nins. Acolo, în luna martie, nu se mai văzuse zăpadă din 1832. Aşa că nu mai avea ce regreta după schimbul făcut de la primăvara italiană la iarna stupcană.

Cu toate că boala îl ţintuise de-a binelea la pat, artistul mai spera ca odată cu schimbarea vremii o să se simtă mai bine, şi, împreună cu fratele său, Ştefan, să meargă la Gleichenberg sau Meran. La 8 mai 1883, gândul plecării îl preocupa intens şi chiar începuse să-şi facă bagajele. În acest scop, îl ruga pe Nastasi să-i trimită ţundra şi bastonul, ce se aflau printre lucrurile rămase. "N-aş mai avea trebuinţă să-mi trimiţi chiar bastonul din Braşov, dar m-am dedat cu el şi va fi pentru slăbiciunea mea, pe promenada din Gleichenberg, foarte bun", i se destăinuia bunului său prieten.

Cu greu, primăvara începu a sosi şi la Stupca. Soarele de mai a trezit, pe încetul, la viaţă întreaga natură bucovineană, răsfrângându-se şi în grădina şi "răsariu" casei parohiale de pe deal. Totul prindea viaţă şi puteri noi, numai Ciprian Porumbescu stătea trist şi, prin fereastra deschisă, din pat, privea cu jale cum trecea pe lângă dânsul bucuria de a trăi. Simţindu-se din ce în ce mai istovit de boală, spre finele lui florar, a reaşternut pe portativ, sub furtuna simţămintelor ce-i bântuiau sufletul, compoziţia *Tenpi passati*. Observăm că, chiar pe patul morţii, imaginea Bertei îl stăpânea pe deplin, deoarece *Tenpi passati* nu-i altceva decât o reluare a *Nocturnei Berta*, compusă la 22 septembrie 1879.

În seara zilei de 5 iunie, presimţindu-şi sfârşitul aproape, Martirul Inimii o roagă pe Mărioara să aibă grijă de bătrânul lor tată şi de manuscrisele sale, pentru a nu muri odată cu el. În zorii zilei de 6 iunie 1883, când

https://biblioteca-digitala.ro

pădurea din marginea satului clocotea de zumzet şi viaţă nouă, în casa preotului Iraclie din Stupca se petrecea dintre cei vii unul din bărbaţii de seamă ai românilor de pretutindeni, artistul patriot Ciprian Porumbescu, ducând cu sine, în lumea umbrelor, o comoară de armonii neexprimate încă.

Murind înainte de a fi împlinit 30 de ani, Ciprian Porumbescu a fost îmbrăcat în costum de mire, iar concomitent cu ceremonialul de îngropăciune, s-a săvârşit şi cel de căsătorie, celebrându-se astfel cununia postumă a compozitorului cu iubita-i Berta. Rămăşiţele pământeşti ale artistului român au fost înhumate în cimitirul din curtea bisericii din Stupca, în apropierea altarului la care slujea preotul Iraclie Porumbescu, iar la căpătâi i s-a sădit un tei, spre eternă aducere aminte.

De atunci, s-a îndătinat ca an de an, prin arşiţa şi gerurile istoriei, stupcanii, după terminarea liturghiei din prima săptămână a lunii iunie, să vină cu mic cu mare la mormântul consăteanului lor, pentru a asista la slujba de pomenire a creatorului nemuritoarei *Balade*. Pentru că muzica "Domnişorului Ţiprian" se adresează oamenilor simpli de pretutindeni, afluxul acestora spre Stupca a fost constant, iar în prima duminică a lunii iunie 1990 a fost atât de mare, încât maşinile cu care veniseră din diverse colţuri ale ţării aproape că nu-şi mai aflau loc pe uliţele satului şi pe pajiştile înconjurătoare.

Deşi, din când în când, conjunctural, au trecut pe aici şi reprezentanţi ai puterii revolute, pentru a-şi legitima efemera lor existenţă, statornici în recunoştinţă i-au rămas însă Oamenii Măriei Sale din preajma fostei Cetăţi de Scaun a Moldovei şi de aiurea.

Spre deosebire de alte dăţi, datorită iniţiativei Muzeului Bucovinei şi a Inspectoratului Judeţean pentru Cultură, sponsorizaţi de Primăria Municipiului Suceava şi S.C. "Prescon" S.A., s-a putut organiza şi derula, cu mai mult fast, comemorarea a 110 ani de la trecerea în lumea umbrelor şi a eternităţii a compozitorului patriot. Omagierea, desfăşurată pe parcursul a trei zile, a început la Suceava, cu simpozionul *Ciprian Porumbescu sub zodia perenităţii*. La înfăptuirea lui au contribuit: o descendentă a familiei (Nina Cionca), membri ai Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România (Octavian Lazăr Cosma, Titus Moisescu), profesori de la Academia de Arte "George Enescu" din Iaşi (Vasile Spătărelu, Mihail Cozmei, Viorel Munteanu), cercetători de la Institutul de Istoria Artei, Bucureşti (Gheorghe Firca), din Braşov, Suceava etc. (Vasile Oltean, Paul Leu, Emil Satco, E.Dimitriu şi Nicolae Cârlan). Manifestarea ştiinţifică a fost urmată de un microrecital susţinut de pianista Cezara Dumitriu, asist.univ. la Academia de Arte din Iaşi, în sala Observatorului Astronomic.

Festivităţile au continuat în incinta Muzeului Bucovinei, unde s-a vizionat o diaporamă, realizată de muzeografa Alexandrina Ignat şi fotograful Mihai Petru Ungureanu, expoziţia documentar artistică *Ciprian Porumbescu*, s-a lansat placheta *Mihai Eminescu despre procesul "Arboroasa"*, şi s-au audiat spectacolele date de corul cameral "Voces Bucovinae", dirijat de prof. Sever Dumitrache şi de Ansamblul Artistic "Ciprian Porumbescu", condus de Viorel Leancă.

A doua zi, 6 iunie 1993, festivităţile au continuat la Stupca. Oaspeţii, împreună cu un mare număr de poporăni veniţi de prin satele risipite printre obcinele împădurite ale Bucovinei, îmbrăcaţi în frumoase costume naţionale, au participat, cu mic cu mare, la liturghia de duminică, pe care, odinioară, o oficia şi Iraclie Porumbescu. După terminarea serviciului divin, participanţii s-au deplasat la cripta familiei Porumbescu, din vecinătatea altarului. Aci, la umbra uriaşului tei crescut din trupul lui Ciprian, mai viguros ca cel al lui Eminescu din grădina Copou - Iaşi, părintele Leonti Galeş a săvârşit, pentru a zecea oară, slujba de pomenire şi cinstire a tuturor membrilor familiei ce a dat ţării pe creatorul operetei româneşti.

În după-amiaza zilei comemorative a fost vizitat Complexul Memorial "Ciprian Porumbescu", în curtea căruia, la umbra brazilor şi vegheaţi de impunătorul bronz adolescentin creat de sculptorul Dumitru Căileanu, profesor la Academia de Arte din Iaşi, s-a desfăşurat un concert-spectacol, susţinut de corul cameral amintit şi de cel al Mănăstirii Sf.Ioan cel Nou, dirijat de Dumitru Florea. Omagierea artistului de la Stupca s-a încheiat, luni 7 iunie, în sala mică a Casei Culturii din Suceava, cu simpozionul *Un nume pentru eternitate: Ciprian Porumbescu*, realizat în cadrul "Serilor sucevene".

Paul Leu

https://biblioteca-digitala.ro

Mit şi realitate sau Despre dimensiunea românească la Márquez

(Dintr-o convorbire cu Violeta Dinescu şi Christina Ascher)

Rep.: Faci parte dintre compozitoarele cele mai cunoscute şi mai discutate ale contemporaneităţii. Cum ai ajuns la compoziţie?

Violeta Dinescu: Treptat. Pare comic, dar tata a fost primul care m-a îndreptat spre aceasta. (Mai târziu a tot încercat să mă abată de la idee, ar fi vrut să studiez şi eu ceva "ca lumea"). Era foarte muzical, ştia să cânte la două instrumente fără să le fi învăţat vreodată. Aveam poate cinci sau şase ani - în orice caz nu mergeam încă la şcoală - am venit odată împreună de la un film şi mi-a cerut să-i cânt la pian ceva din muzica filmului. Şi pentru că nu reuşeam, îmi zise să încerc să fac un cântec propriu. Pe atunci nu înţelesesem, desigur, de ce mă chinuie cu asta: ar fi vrut să mă apropie de muzică pe această cale. Mai târziu, de câte ori cântam ceva la pian, îmi făceam întotdeauna şi o variantă proprie. Îmi mai amintesc încă de o audiţie, la care trebuia să cânt o sonatină de Mozart. Cam pe la mijloc am uitat total ce urmează. Ca să nu întrerup muzica, am "meşterit" pur şi simplu o a doua jumătate. După care abia îndrăzneam să părăsesc scena, ştiind că profesoara mea e în culise. Credeam că va fi necăjită, dar a fost entuziasmată şi m-a îmbrăţişat.

Propriu-zis, nu voiam să studiez compoziţia, ci muzicologia. Eram fascinată de romanele lui Romain Rolland şi Thomas Mann sau de "Sonata Kreutzer" de Lev Tolstoi, deci autori care au avut preocupări cu rezonanţă muzical-literară, găseam însă că nu ofereau o reprezentare fundamentală a muzicii. Firește, e o literatură foarte frumoasă, dar destul de departe de muzică. Pe de altă parte, nici analizele seci nu mă satisfăceau. Dar, cu impetuozitatea vârstei, eram convinsă că pot face mai bine, că aş reuşi să scriu despre muzică în aşa fel încât să devină clar ce se petrece, fără a-i răpi textului calitatea sa poetică.

Aşa am început să studiez muzicologia. După primul an, profesorul meu de contrapunct fu de părere că ar trebui neapărat să devin compozitoare. Am protestat, desigur. De bună seamă, nu intenţionam aşa ceva. A insistat însă, spunându-mi că, dacă aş compune eu însămi, aş înţelege mai bine muzica şi aş putea scrie mai bine despre ea. Cu trucul acesta m-a convins să încep studiul compoziţiei.

Rep.: Cum îţi apreciezi poziţia - ca femeie-compozitoare - în societate? Există deosebiri privind acceptarea ideii în România şi în Germania? E curios că în România sunt multe compozitoare, deşi structurile sociale par a fi mai curând patriarhale.

V.D.: Nu numai în România, dar şi în toate ţările est-europene există multe compozitoare. Desigur, ai dreptate spunând că structurile din estul Europei sunt mai patriarhale decât în vest, dar, potrivit convingerii mele, comunismul a adus cu sine o egalizare a activităţilor, ceea ce înseamnă că femeile pot tot atât de bine să conducă fabrici sau să compună. Aşa era şi situaţia mea în această societate. N-am auzit niciodată pe cineva să pună la îndoială capacitatea femeii de a compune.

Cât priveşte muzica mea, m-am ţinut departe de orice reflectare politică. Nu doream nici o reprezentare a realităţii extramuzicale. Cu alte cuvinte: nici în România, nici aici, n-am căutat un impuls exterior sau un subiect anume pentru compoziţiile mele. Realitatea se infiltrează însă oricum. Viaţa ne pătrunde şi pătrunde astfel şi în operele noastre. Firește, există compozitori în stare să se distanţeze atât de mult de contemporaneitate, încât muzica lor sună ca din secolul XIX. Ei sunt însă, şi ca oameni, pur şi simplu absenţi. Eu nu fac parte din această categorie. Ci mai curând dintre cei ce trec prin lume cu ochii deschişi. Dar o asemenea reflectare nu o doresc tradusă nemijlocit în muzică.

Pe scurt: în general, nu sunt interesată de "poveşti feminine" şi nu urmăresc asta neapărat. Mă interesează întreaga dimensiune a vieţii şi nu un domeniu parţial al acesteia. Cred că o compoziţie ar trebui apreciată pe principiul calităţii şi nu după faptul că e scrisă de o femeie sau nu. Aici, în Europa occidentală,

https://biblioteca-digitala.ro

stăruie denumirea femeii-compozitoare ca "doamnă care compune", cum am auzit-o din nou, recent, din păcate. Este o depreciere, o clasare într-un sertar, pe care nu am trăit-o în România.

Christina Ascher: Cunosc multe femei-compozitoare şi cred că ele ar dori să fie recunoscute pentru calitatea muzicii lor şi nu pentru că sunt femei. Nu prea îmi place scena feminină şi nici scena muzicii feminine din Germania. Era mult mai bine ca festivalurile de muzică feminină să nu mai fie necesare.

V.D.: Dar ele sunt încă necesare.

C.A.: Da, tocmai de aceea particip în asemenea ocazii.

Rep.: Cu toate acestea, m-ar interesa să întreb două femei, deosebit de active în viaţa muzicală contemporană, dacă există cumva o estetică specific feminină?

C.A.: Nu cred asta. Cânt multă muzică contemporană, dar nu cred că aş putea distinge auditiv dacă o muzică a fost compusă de o femeie sau de un bărbat.

V.D.: Problema unei estetici feminine se pune adesea. Desigur, se poate specula mult şi foarte savant pe această temă. De exemplu, s-ar putea afirma că e tipic feminin să concepi sunetul mai curând ca trăire, decât ca parte a unui proces formal clar structurat. Ar trebui însă de îndată spus că aceasta e valabil şi pentru muzica extrem-orientală. Apoi, s-ar mai putea spune şi că Ravel şi Debussy ar fi scris muzică feminină.

O cunoştinţă de-a mea a făcut în acest sens un studiu empiric. A cântat unui număr de peste 300 de studenţi fragmente din lucrări muzicale, compuse atât de femei, cât şi de bărbaţi, studenţii trebuind să indice, după propria lor părere, dacă autorul e femeie sau bărbat. Rezultatul a fost că nici măcar zece din cei trei sute nu au dat răspunsuri corecte.

C.A.: Aceasta nu mă surprinde deloc.

V.D.: Nici pe mine nu m-a surprins în mod deosebit, dar doamna în cauză îşi ieşise cu totul din fire din cauza rezultatului.

Cred că deosebirile în simţire şi gândire dintre femeie şi bărbat nu sunt chiar atât de decisive. Nici un om nu seamănă cu alţii, cu toţii sunt diferiţi şi gândesc diferit, văd lumea fiecare în felul său absolut specific. Desigur, toate acestea sunt probleme interesante, mi se pare însă că studiile ştiinţifice asupra unor chestiuni feminine au încă o tendinţă depreciativă. S-au făcut, de pildă, studii cu privire la capacitatea de reprezentare spaţială la femei şi la bărbaţi, stabilindu-se că aceasta e mai pregnantă la bărbaţi. Pot doar să spun că, la şcoală, în clasa mea, fetele erau mai bune la geometria în spaţiu decât băieţii.

Rep.: Cu toate acestea, ţi-ai ales, ca subiect pentru opera ta, un destin de femeie. Nu e oare o contradicţie?

V.D.: Nu cred. Nu pentru asta m-a interesat subiectul. Prima mea operă a fost o operă pentru bărbaţi. Numai tangenţial apar femei. (Aceasta am observat-o abia după compunere, când am fost întrebată dacă am intenţionat să scriu o piesă pentru bărbaţi. Sigur că nu!). Nu este vorba numai de povestea unei femei. Ea capătă trăsături mitice, care depăşesc mult subiectul propriu-zis.

Dar problema există, desigur, şi ea mă preocupă. Femeia continuă să fie doar un instrument al bărbaţilor. Evenimentele îngrozitoare ce se petrec acum în Iugoslavia pun aceasta în lumină într- un mod oribil.

Rep.: "Povestea neverosimilă şi tristă a naivei Eréndira şi a bunicii sale lipsite de inimă" de Gabriel Garcia Márquez face parte din scrierile mai puţin cunoscute ale autorului. Ce te-a determinat să-ţi alegi anume acest subiect ca bază a operei tale?

V.D.: A fost o pură întâmplare. Era într-o frumoasă duminică, la Baden-Baden. De luni de zile mă aflam în căutarea unui subiect de operă, fără să găsesc ceva care să mă intereseze realmente. În acea duminică hotărâsem, iniţial, să abandonez căutarea. Plimbându-mă prin oraş, am trecut pe lângă un stand de cărţi. Am cumpărat de acolo un volum de nuvele de Márquez, ca să am ceva de citit pentru relaxare. Cu entuziasm crescând citeam povestirile una după alta şi la fiecare din ele mă gândeam că ar fi un bun subiect de operă. "Eréndira" era ultima poveste din volum. M-a fascinat chiar de la prima pagină, mă temeam însă ca nu cumva şi această povestire să se dovedească prea scurtă. O citeam cu respiraţia tăiată, mi-era teamă să mă uit cât de lungă este, ca să nu fiu silită să constat că din nou m-am ales cu nimica. La sfârşit ştiam însă că mi-am găsit subiectul.

La Márquez mă interesează împletirea elementelor fantastice cu realitatea. Am văzut de curând o emisiune cu Márquez, în care acesta povestea că pe Eréndira a întâlnit-o aevea. Povestea se bazează aşadar pe o întâmplare reală şi atinge cu toate acestea un asemenea nivel poetic. Enorma forţă simbolică a povestirii m-a subjugat pur şi simplu.

Rep.: Este însă curios, la prima vedere, că tu, ca româncă, prelucrezi un subiect din America Latină. N-ai găsit nici un subiect românesc, sau nu te-a interesat?

V.D.: Ei, da... Doar nu sunt obligată, numai pentru că sunt româncă, să lucrez întotdeauna pe subiecte româneşti. Literatura universală aparţine românilor la fel ca şi germanilor sau francezilor. Ce-i drept, mă interesează la Márquez tocmai acel "ceva", pe care poate îmi va fi îngăduit să-l numesc vreodată "dimensiunea românească". Trecerea subită de la real la fantastic şi mitic este ceva caracteristic şi pentru cultura românească.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceasta leagă, în ochii mei, lumea lui Márquez de lumea românească, în care sufletește continui să trăiesc mereu, deși de zece ani nu mai sunt acolo.

De fapt, mă gândisem și la un subiect românesc. Există în literatura română mai multe subiecte care m-ar fi interesat. Prima mea operă se bazează pe un subiect românesc, o piesă de teatru a lui Eugen Ionescu. Literatura română este o sursă minunată, având tot ce-ai avea nevoie. Ea este, pe de o parte, foarte legată de lumea din care provine - România - o lume deosebită, în care orientul și occidentul se întâlnesc și se întrepătrund, pe de altă parte are și dimensiunea universală. Dar subiectele sunt greu de constrâns să încapă în structuri teatrale. E nevoie de creionul fermecat al unui dramaturg foarte bun, care să transforme subiectul în libret. Un asemenea parteneriat nu l-am putut găsi până în prezent. Iar eu personal n-am aptitudini pentru scrierea unui libret.

Rep.: Mi se pare că lucrarea nu e lipsită de influențe românești. Mi-a atras atenția, bunăoară, acel pasaj în care bunica roagă să fie îngropată la malul mării, ceea ce îmi amintește de una din cele mai frumoase poezii ale lui Mihai Eminescu. Chiar și din punct de vedere muzical, sunt de părere că se resimte o certă influență a folclorului românesc asupra muzicii operei. Este o intenție sau ți s-a strecurat în mod inconștient?

V.D.: Muzica mea se află întotdeauna sub puternica influență a folclorului muzical al României. Inițial, nu mi-am dorit-o deloc. După terminarea studiilor, pe când încercam să-mi găsesc un limbaj muzical propriu, nici nu mă gândeam că aș avea un izvor muzical în folclor, din care să pot crea. Compuneam cu idei și reprezentări total diferite și deodată apărea o muzică ce suna românește. Când mi se atrăgea atenția, mă simțeam, la început, jignită chiar. Explicația e însă la îndemână: în timpul studiilor am efectuat multe cercetări pe teren, adică am cules și studiat muzică populară. Am crescut într-un sat în care se cânta mult. Este cât se poate de clar că această muzică mi-a format limbajul.

În operă există, la toate nivelurile compoziției - nu numai în textul citat - o amprentă românească. Aceasta e vizibilă, de exemplu în repertoriul intervalic, în anumite succesiuni de sunete, anumite acorduri și procese temporale. Și în tehnica vocală, în ornamentică, în conturnarea unui sunet prin microintervale, apare evidentă încercarea de a reda în note influența tradiției vocale din muzica populară românească. Căci tradiția muzicală românească este, în primul rând, o tradiție vocală. Există și muzică instrumentală, dar cântarea vocală este cea de-a doua natură a românilor.

Privind partitura, cu multe intervale de sfert de ton și ritmuri complicate, s-ar putea crede că este vorba de o tehnică de tip contemporan. Dar nu acesta este adevărul. Sursa rezidă mai puțin în muzica secolului nostru, cât mai mult în tradiția arhaică a cântecelor țăranilor români. Aceste influențe sunt, desigur, stilizate. Nu am citat niciodată direct muzica populară.

Rep.: O întrebare pentru dumneavoastră, doamnă Ascher, în calitate de cântăreață. Aveți multă experiență în muzica nouă. Opera aceasta implică exigențe vocale înalte. Vocea e dusă în acute și grave extreme, salturi mari stau alături de melisme mărunte. Studiindu-vă rolul, ați remarcat influențe românești, ați putea spune că există vreo deosebire importantă dintre muzica aceasta, venind din tradiția românească, și alte compoziții contemporane?

C.A.: Am observat în rolul bunicii că ea cântă foarte "oriental" de câte ori devine vizionară; vocea e cu totul altfel condusă. Cânt de mulți ani muzică de Violeta și încă de la prima piesă am recunoscut o notă aparte. Desigur că muzica Violetei este îndatorată acestor tradiții, dar în ea există de toate, nu numai asta. Într-adevăr, cântăreților li se pretinde foarte mult, inclusiv vorbire și "Sprechgesang". Iar aceste locuri "românești" noi, cântăreții, trebuie să le identificăm și să înțelegem de ce a procedat așa compozitoarea - despre asta e vorba.

V.D.: Pentru mine cel mai important lucru este ca totul să rămână eficient pentru ascultător, respectiv spectator. Nu tehnica mă preocupă în principal.

C.A.: Ceea ce reprezintă o importantă deosebire față de multe creații din muzica zilelor noastre: există numeroase lucrări în care tehnica de compoziție, artificială și sofisticată, stă în prim plan. La Violeta însă, cerințele înalte impuse vocii, ca și tehnicile muzicale complicate sunt totdeauna integrate în ansamblul piesei. Interpretând-o pe scenă, simți că tehnica pe care o folosește are întotdeauna sens. Aceasta se reflectă în ținuta corpului, ca și în sunetul vocii. Totul formează o unitate și nimic nu e superfluu.

Rep.: Ce planuri de viitor ai? La ce lucrezi acum?

V.D.: Tocmai am terminat un concert pentru trombon. Prima audiție va avea loc în martie, la Glasgow. În prezent lucrez la o piesă pentru trei percuționiști; mai port cu mine și un proiect de operă, o comandă pentru festivalul de la Schwetzing. Încă mai sunt în căutarea unui subiect. Nu vreau să renunț la operă. Această lume mă fascinează mereu. Desigur că trebuie să mai fac din când în când și altceva, pentru a reveni apoi, mereu și mereu, la operă.

(din programul de sală de la HANS OTTO THEATER)

Traducere de Sergiu Sarchizov

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

O cercetare sistematică și sistematizatoare
Repertoriul general al creației muzicale românești de Mihai Popescu

Născut la 11 ianuarie 1912, Mihai Popescu a păsit anul acesta în cel de-al 81 an al vieții și în cel de-al 61 an de activitate continuă, neprecupețită, în slujba muzicii românești.

Pare un non-sens asocierea numelui său cu această apreciabilă cifră, dar totuși este adevărat. Maestrul nostru, de la care putem învăța (la orice vârstă) permanența bucurie a muncii cu zâmbetul pe buze (oricât de grea și ingrată ar fi ea), arta de a concilia spirite aprinse, sau de a găsi tonul adresării oricărei susceptibilități, înțelepciunea și răbdarea de a face ordine în tot și în toate, în exteriorul dar și în interiorul nostru, pentru a găsi mereu echilibrul izvorât din încrederea și dragostea de oameni, de muzică în general și de muzica românească în special, este gata în orice moment să ne întindă o mână de ajutor în cercetările noastre, întâmpinându-ne cu spontaneitate și solicitudine, furnizându-ne cele mai precise, inedite și utile date biografice, bibliografice și de repertoriu ale creației muzicale autohtone.

Reactivat de 2 ani în dificila muncă a Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (unde, de fapt, nu a încetat niciodată să fie prezent), Mihai Popescu a început prin a lucra la Conservatorul Regal de muzică și artă dramatică, fiind ani de zile "mâna dreaptă" a Maestrului Jora, aceasta spunând foarte mult despre corectitudinea, integritatea sa umană și profesională, despre extraordinarul spirit de ordine care îl caracterizează. În această postură îl cunosc și apreciază cei mai mulți dintre muzicienii noștri, dar mai puțini știu că după modestia cu care își face datoria se ascunde un viteaz erou, decorat cu ordinele "Coroana României" și "Steaua României", ambele cu spade în gradul de Cavaler și cu panglica de "Virtute Militară", în timpul celui de-al II-lea război mondial (în luptele pentru pământul Basarabiei natale); iar în spatele zâmbetului său luminos și al încrederii în forța binelui se află 7 ani de detenție politică (din cei 16 la care a fost condamnat) în închisorile comuniste din București, Jilava și Aiud.

Această forță interioară, care îl susține și l-a susținut totdeauna, precum și ajutorul permanent efectiv și moral al soției sale i-au dat puterea să întreprindă o sistematică și complexă cercetare și ordonare a patrimoniului muzicii românești, care s-a materializat în cele 3 volume ale Repertoriului general.

*

Din 1979, când a apărut primul volum al *Repertoriului general al creației muzicale românești* realizat de Mihai Popescu, și până în prezent, timp în care au văzut lumina tiparului și volumul al II-lea (1981), și suplimentul său (1987), această temerară și solidă investigație muzicologică s-a impus prin aria largă de cuprindere și prin nedezmințita probitate profesională a autorului, devenind un document de neînlocuit, indispensabil în orice bibliotecă și de pe biroul oricărui muzician sau meloman.

Patrusprezece ani de impunere în viața muzicală internă și internațională, precedați de alți zece ani de investigații și sistematizări, dar și urmați de noi și noi cercetări ce vor da la iveală alte volume, completând și clarificând până în cele mai mici amănunte toate genurile creației muzicale românești, sunt un motiv puternic ce ne mobilizează asupra subiectului, spre a-l analiza sub toate aspectele implicate de acest uriaș demers realizat de muzicologul Mihai Popescu.

https://biblioteca-digitala.ro

*

În calitate de custode al creației muzicale românești, ca șef al Bibliotecii muzicale de difuzare a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Mihai Popescu s-a confruntat cu necesitatea ordonării materialelor existente aici și a coordonării muncii de cunoaștere, răspândire (propagare) și interpretare a muzicii, mai vechi sau mai noi. Astfel, treptat, timpul, puterea de muncă și efortul său intelectual și le-a concentrat și canalizat spre realizarea acestui deziderat. Demersul său pornește direct de la partitura existentă, ca punct de plecare dar și de întoarcere, în final, chiar dacă pe parcurs se interpun declarațiile de creație ale compozitorilor, adeseori incomplete. Marea problemă este datarea lucrărilor, nu numai pentru compozitorii înaintași, dar chiar și pentru compozitorii contemporani, care neglijează datarea unor lucrări de mai mici proporții, în special a celor corale. În acest sens, volumele al IV-lea și al V-lea, conținând creația corală, aflate actualmente în lucru, se dovedesc cel mai dificil de realizat. Și totuși, autorul, care și-a impus o anume rubricație și ține la unitatea întregului, nu poate lăsa locuri libere, elemente lipsă, probleme neelucidate și, deci, întreprinde investigații, caută date cît mai apropiate de datele reale, folosind publicațiile vremii, sau orice indiciu cât de mic, prin care se pot data (măcar cu aproximație) aceste lucrări corale.

Pornind de la fondul existent al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, investigația s-a extins la celelalte biblioteci din capitală și din țară, incluzând și fondurile personale ale compozitorilor și ale urmașilor acestora; afirmarea publică a creațiilor a impus urmărirea drumului manuscriselor spre edituri și case de discuri, fișa de lucrare îmbogățindu-se cu noi rubrici. Spiritul informațional caracteristic secolului XX a fost însușit de autor în clasificarea și unificarea termenilor tehnici ai fiecărei fișe, iar investigarea istorică a prelungit șirul lucrărilor, coborând adânc spre începuturile muzicii simfonice, camerale și corale românești, până la primele de acest gen recunoscut, începând din secolul XIX. Astfel, cercetarea înfăptuită de Mihai Popescu a urmărit atât coordonata verticală (a lucrării în sine), cât și coordonata orizontală (a succesiunii lucrărilor în timp), creând o imagine cronologică și sincronă, desfășurându-se atât intensiv, cât și extensiv în cadrul larg al creației muzicale românești. Într-un final, s-a pus problema punerii în pagină cât mai clar și sugestiv a tuturor acestor materiale acumulate, pentru a fi cât mai la îndemâna celor interesați în cunoașterea subiectului.

Dacă ar fi să definim prin câteva caracteristici rezultatul muncii depuse de Mihai Popescu pentru realizarea acestui *Repertoriu*, am putea pune la loc de frunte **precizia**, atât în descrierea fiecărei lucrări, cât și în ordonarea cronologică a acestora în ansamblul privirii istorice. Apoi, dar la fel de importantă, am putea pune **claritatea** în prezentarea materialului, care reprezintă de fapt, în esență, **sistematizarea**, de la micro- structura până la macro-structura lucrării, a tuturor informațiilor.

Ceea ce a realizat un singur om de-a lungul acestor ani de muncă intensă este mai mult decât ar fi reușit să sistematizeze și să clarifice mai multe computere, folosite curent astăzi în procesul de informatică internațională.

*

În momentul de față au apărut trei volume: primul, conținând muzica simfonică, vocal-simfonică, concertantă, de operă, balet, operetă și fanfară; al doilea conținând lucrări camerale instrumentale, vocale și vocal-instrumentale, ambele volume înmănunchind întreaga creație a genului respectiv, de la cea mai veche cunoscută, până

https://biblioteca-digitala.ro

la ultima apariție la ora închiderii volumelor. Volumul al III-lea, care poartă subtitlul de *Supliment*, reunește toate genurile întâlnite în primele două volume, completând creația, cronologic, de la momentul în care se opresc volumele anterioare până la data apariției acestui supliment. Trebuie să dezvăluim cititorilor faptul că pe masa de lucru a muzicologului Mihai Popescu se află în prezent un al IV-lea volum, ce va include întreaga creație corală laică românească și un al V-lea volum, cuprinzând muzica corală religioasă, de la înaintași până astăzi, investigație care întrece în temeritate tot ceea ce a realizat autorul până acum. Așa cum suntem la curent, preconizăm că aceste volume, nu numai că vor pune ordine într-un gen foarte dificil și foarte bogat în creații, dar vor produce și multe surprize muzicologice prin descoperirea și repunerea în valoare a unor lucrări rămase ascunse în praful timpului.

Pentru volumul I, cercetătorul a urmat în sistematizarea lucrărilor încadrarea lor pe genuri: simfonic, concertant, vocal-simfonic, operă-operetă-balet, fanfară. În cadrul fiecărui gen, autorii figurează în ordine alfabetică, iar la fiecare autor, lucrările sunt prezentate cronologic. Fișa tehnică a fiecărei lucrări se prezintă pe rubrici din care rezultă: titlul (părțile sau autorul textului, când e cazul), prima audiție (locul, data, orchestra sau teatrul liric), editura și anul editării, formația orchestrală (vocală, corală), durata, indicativul discului precum și locul unde pot fi găsite partitura și materialul de orchestră (cor). Pentru volumul al II-lea, muzica de cameră, compozitorii apar în ordine alfabetică, iar sistematizarea se face în cadrul creației fiecăruia, urmând criterii unitare, prestabilite de autor. O primă clasificare se face departajând lucrările camerale instrumentale de cele cameral-vocale. Apoi, în cadrul acestor categorii, sistematizarea se face de la lucrările ample spre cele mai scurte, de la lucrările pentru mai multe instrumente spre cele pentru mai puține instrumente (instrumente solo). Totodată, lucrările cameral-instrumentale sunt deosebite pe categorii ale genurilor clasice de formă și componență instrumentală (dixtuor, nonet, octuor, septet, sextet, cvintet, cvartet, trio, sonată, suită pentru două instrumente sau instrumente soliste) și pe lucrări de componență instrumentală în stilul contemporan, eliberate de forma prestabilită. Atât volumul întâi cât și volumul al doilea conțin anexe foarte utile pentru documentare: prima este indicele de nume al compozitorilor incluși în ordinea alfabetică, figurând cu data nașterii și a morții, precum și paginile la care pot fi găsiți cu lucrările respective, pe diferite genuri clasificate în repertoriu; a doua listă este aceea a instituțiilor muzicale din capitală și din țară, cu adresele și numerele de telefon ale fiecăreia, ceea ce accentuează caracterul complex al *Repertoriului*, vizând formulele enciclopediei, ale bibliografiilor și lexiconului. În plus, volumul al doilea are trei indexuri de nume (A, B și C) astfel: *indexul A*, cuprinzând categoriile camerale clasice, de la dixtuor la sonată și suită, figurate cu numele compozitorilor care au scris în genul respectiv, felul instrumentelor componente ale formației și pagina la care se află desfășurate în repertoriu; *indexul B*, cuprinzând lucrările pentru voce și pian, clasificate după numele scriitorilor (poeților) români ale căror texte literare (poetice) au stat la baza compozițiilor respective, numele textierului fiind însoțit și de datele nașterii și ale morții; în dreptul compozitorului și lucrării este notată pagina unde acestea pot fi găsite în interiorul repertoriului; *indexul C*, cuprinzând o listă asemănătoare dar a poeților sau a culturilor literare străine din ale căror poeme s-au inspirat compozitorii noștri. Suplimentul, care vine să completeze la zi creația românească defalcată în volumele anterioare, cuprinde atât genurile simfonice, vocal-simfonice, concertante, operă-operetă-balet, fanfară, cât și pe cele camerale,

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentale şi vocale. Şi aici sunt păstrate rubricile şi sistemul de clasificare deja cunoscute, existând la sfârşitul volumului indexurile corespunzătoare, care întregesc imaginea de ansamblu a *Repertoriului general al creaţiei muzicale româneşti*. Volumul al IV-lea (conform manuscrisului) cuprinde întreaga creaţie corală românească laică existentă la ora actuală, organizată pe şase mari grupuri tematice: I - *Lucrări corale ample*: madrigale, poeme, rapsodii, suite etc. (Tot aici sunt incluse şi lucrările dificile, care, prin complexitatea lor componistică sau de structură - divizii, secvenţe, durată etc. -, se situează de la sine pe o treaptă mai ridicată a exigenţelor artistice); II - *Piese corale de mai mici dimensiuni*; originale, prelucrări - versuri populare etc.; III - *Cântece patriotice*; IV - *Cântece de muncă*; V - *Cântece pentru tineret*; VI - *Cântece pentru copii*. Un al V-lea volum va cuprinde muzica religioasă corală - armonizările şi polifonizările realizate de compozitorii noştri.

Fişa tehnică a fiecărei lucrări va cuprinde următoarele rubrici: 1. Autorul, titlul lucrării, secvenţele (după caz), genul, anul compunerii, textierul (sunt menţionate toate piesele cu versiunile în limbile străine); 2. Formaţia corală (cu variantele existente la o lucrare, inclusiv indicarea soliştilor); 3. Editura - disc (localitatea, editura, anul tipăririi, titlul volumului, seria discului); 4. Durata; 5. Unde se află materialul.

De asemenea, în ideea cuprinderii totale a creaţiei fiecărui compozitor, nu au fost neglijate nici piesele cele mai mici, în majoritate cu destinaţie didactică, făcând parte din diverse colecţii (culegeri) personale sau colective; spre a nu supra-încărca şi dezechilibra spaţiul editorial şi a nu impieta asupra clarităţii acestui volum, acestea vor apare separat într-o a doua parte a volumului, purtând aceleaşi minuţioase indicaţii de datare, durată, tipar etc.

*

Dintru-nceput, lucrarea a fost concepută să vină în ajutorul secretarilor şi bibliotecarilor muzicali ai diverselor instituţii de specialitate.

Pornind de la nucleul central al Bibliotecii de difuzare a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, de unde pleacă spre toate orchestrele simfonice, filarmonicile şi teatrele muzicale din ţară, partiturile şi materialele de orchestră (cor) necesare interpretării în concert a creaţiei muzicale româneşti, *Repertoriul* reprezintă primul ghid pentru omul (bibliotecar, secretar muzical) pus aici să fie oricând în măsură de a da o relaţie în legătură cu orice lucrare românească, din genurile dorite de orice categorie de solicitanţi, cu maximum de eficienţă. Acelaşi lucru înseamnă pentru secretarii muzicali ai instituţiilor muzicale din ţară.

Pentru dirijori, interpreţi (solişti) şi pentru diverse formaţii camerale, *Repertoriul* pune la îndemână informarea asupra lucrărilor, defalcate pe genuri, cu toate datele implicate, sistematizarea permiţând rapida orientare prin vastitatea datelor expuse, facilitând astfel alegerea lucrărilor, adaptate fiecărei necesităţi.

Pentru interpreţii vocali, posibilitatea de a alege lucrări camerale (lieduri - cântece) după lista compozitorilor este dublată de posibilitatea de a alege şi în funcţie de autorul textului, putându-se programa cu uşurinţă recitaluri dedicate unor anume poeţi. (Cum au fost concertele dedicate lui Eminescu, la centenarul morţii acestuia, precum şi volumul Studiilor de muzicologie "Eminescu" - realizat în 1989).

Şi cu aceasta ajungem la o altă categorie de beneficiari ai acestui repertoriu, criticii muzicali şi muzicologi. Pentru ei, *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti* este o

https://biblioteca-digitala.ro

inepuizabilă sursă de teme de studiu, de aici putându-se informa pentru lucrări ce ar trata nu numai creaţia simfonică, sau cea vocal-simfonică, sau alt gen, dar şi lucrări privind creaţia unui singur compozitor, în totalitate (aici aflându-se foarte bine sistematizate). De asemenea pot fi abordate lucrări pe diverse tematici, mai ales în genul coral, pentru care volumul al IV-lea şi al V-lea (aflate în manuscris) vor fi bibliografia de referinţă. (În acest sens amintim exemplul tezei de doctorat realizată de muzicologul Hildegard Emilie Schmidt din Neuwied, care a găsit la Musikwissenschaftliches Institut der Universität - Bonn, volumele *Repertoriului*, de unde a extras lucrările româneşti scrise pe versuri de Carmen Sylva.)

Pentru că nu s-a neglijat nici creaţia muzicală dedicată copiilor, *Repertoriul* devine un instrument de lucru necesar şi profesorilor de toate gradele.

*

Pe tot parcursul muncii de realizare a *Repertoriului*, demersul lui Mihai Popescu este în primul rând istoric, urmând cronologia lucrărilor (în acest sens făcând tot posibilul pentru datarea cât mai exactă a fiecărui opus). Se realizează astfel o trecere în revistă a tuturor creaţiilor muzicale, pe genuri, putându-se observa apariţia şi evoluţia acestora în istoria muzicii româneşti. Totodată, referindu-ne la creaţia vocal- simfonică, vocal-camerală şi mai ales corală, se relevă strânsa legătură a acestora cu viaţa, prin relaţia (participarea) directă cu (la) evenimentul istoric, social-politic, revoluţionar.

Lucrând la *Repertoriul creaţiei corale* şi întâlnind cântece reprezentative pentru implicarea profund revoluţionară a compozitorilor vremii, muzicologul Mihai Popescu a căutat să sublinieze, să completeze şi să realizeze o imagine cât mai sugestivă asupra acestei caracteristici naţional-patriotice a creaţiei.

Apelul la istoria şi unitatea naţională, la continuitatea şi jertfa poporului român pentru păstrarea integrităţii neamului, limbii şi graniţelor româneşti s-a îndreptat în secolul XIX, ca şi în secolul XX, spre marile figuri eroice, de domnitori, de ţărani, de cărturari, care au înscris paginile de aur ale identităţii româneşti. Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Horia, Avram Iancu, Alexandru Ioan Cuza, Carol I, Ferdinand ş.a. sunt personalităţi istorice marcante care fac să vibreze sufletul şi voinţa românească într-un singur gând şi un puternic cânt, ce a răsunat şi răsună pe plaiul frumoasei Românii.

Pentru a da acestor cântece întreaga lor încărcătură emoţional- istorică, Mihai Popescu face completările necesare, din care reies şi mai clar complexele demersuri pe care autorul le-a făcut pentru întocmirea acestui repertoriu.

Dacă ar fi să dăm doar câteva exemple, cum sunt cele ce urmează, şi tot am avea un eşantion edificator al acestor implicaţii istorice, atât în privinţa istoriei muzicii în special, cât şi a istoriei neamului românesc în general.

Referindu-se la piesa *Apelul moldovenilor de la 1848* de Al.Flechtenmacher, pe versuri de T.Poni, autorul transcrie şi indicaţia ce-l însoţea, "cântec rezbelic, prin care se face simţit şi parfumul de epocă, dar şi implicaţia sa revoluţionară, implicaţie conţinută şi în titlul piesei, *Sfântă zi de libertate*, scrisă tot la 1848, de acelaşi Flechtenmacher, pe versuri de Eugen Carada.

Evocarea figurilor istorice apare clară în *Cântecul lui Ştefan Vodă* de Gavriil Musicescu, la care apare specificarea: "compus cu prilejul inaugurării statuiei lui Ştefan cel Mare, Iaşi, 5 iunie 1883". Şi tot referitor la acesta, piesa lui Ion Vidu, *Arcaşul*:

https://biblioteca-digitala.ro

"Amintire a Domnitorului moldovean". De asemenea, alături de titlul cântecului *Pui de lei* de Ion Vidu apare dedicația: "Omagiu eroilor dorobanți de la Grivița" și specificarea: "a fost cântată la Arenele Romane cu ocazia deschiderii Expoziției din București - 1906". Și exemplele de acest fel pot continua, nenumărate, dar ne oprim aici, apariția volumelor de muzică corală - după cum am mai spus - rămânând să reliefeze o seamă de lucrări și descoperiri inedite ale genului. Celălalt fel de implicație istorică, limitat la domeniul muzical, rezultă din cronologia creației pe genuri, putându-se determina începuturile fiecăruia în arta cultă românească, putându-se urmări evoluția generală, dar și defalcată pe genuri a creației muzicale, putându-se urmări creația fiecărui compozitor, iar aceștia la rândul lor putând fi urmăriți în succesiunea generațiilor. Privirea istorică duce, prin caracterele creative ale generațiilor, la intuirea implicațiilor estetice, determinate de multitudinea paralelelor și intersecțiilor stilistice, de coordonatele individual-creative integrate în fluviul adânc al creativității generale românești, de înclinațiile balanței aprehensiunilor spre un gen muzical sau altul, punctând varietatea gândirii componistice în diferite etape creatoare, complexitate ce reiese din însăși complexitatea volumelor *Repertoriului general al creației muzicale românești* semnat de Mihai Popescu.

O altă consecință a apariției acestui op, în forma în care l-a realizat autorul (prin indexurile cuprinse), este puntea ce se întinde întru înfrățirea muzicii cu textul literar-poetic. Structura *Repertoriului* pune în evidență textul poetic, trasând linia înclinațiilor compozitorilor spre a alege unul sau altul din libretele sau poemele literare românești sau universale.

Nu putem încheia această secvență a "implicațiilor" înainte de a fi arătat latura de propagare a creației și creatorilor noștri în străinătate. Față în față cu celelalte culturi muzicale cu tradiții recunoscute, cultura muzicală românească se prezintă la un nivel de înaltă profesionalitate, bogată la toate capitolele și putându-se mândri, pe lângă calitatea creației în sine, și cu un aparat informațional complex, cu caracter de unicat în lume; pentru că s-au mai făcut cataloage pe autori sau pe genuri de creație, pe epoci creatoare etc., dar un tom muzicologic în care să fie reunite toate aceste elemente și categorii, istoria universală a cataloagelor, bibliografiilor, biografiilor, lexicoanelor și enciclopediilor muzicale nu a cunoscut până la apariția *Repertoriului general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu.

*

În ceea ce privește penetrația în centrele de informație muzicală ale lumii, consemnăm câteva semnalări ale prezenței *Repertoriului* în biblioteci de renume ale lumii și câteva consecințe ale acesteia.

Începând cu semnalarea sa în catalogul bibliografiilor românești pentru străinătate, *România - Yearbook, 1982* (apărut la Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982) și urmând cu înscrierea printre volumele Bibliotecii muzicale ale Universității din California, *Berkeley* (cum rezultă din broșura *Cum Notis Variorum, The Newsletter of the Music Library, University of California, Berkeley*, No.76, october 1983), *Repertoriul* a fost solicitat de nenumărate alte biblioteci precum: BRITISH MUSIC INFORMATION CENTER; BRITISH ACADEMY- DEPARTMENT OF MUSICOLOGY; CENTRAL MUSIC LIBRARY-LONDON; INTERNAZIONALES MUSIKZENTRUM-WIEN; MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT-WIEN; BÎLGARSKA AKADEMIA NA NAUKITE / INSTITUT DE

https://biblioteca-digitala.ro

MUSIQUE-SOFIA; C.S.A.V. NAUK BIBLIOTEKA-ORAHA; INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT-BASEL; BIBLIOTHEQUE NATIONALE-DÉPARTEMENT DE MUSIQUE-PARIS; SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE-PARIS; FONTES ARTIS MUSICAE - REVIEW OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES; BÄRENREITER-VERLAG, KASSEL; UNESCO - CONSEIL DE LA MUSIQUE, PARIS; BIBLIOTECA MUSICALE "SANTA CECILIA" - ROMA; BIBLIOTECA VATICANA - ROMA; UNIVERSITY OF UPPSALA; LIBRARY OF CONGRESS-DEPARTMENT OF MUSICOLOGY- WASHINGTON; OXFORD UNIVERSITY PRESS-MUSIC DEPARTMENT, NEW YORK; ȚENTRALNAIA MUZÎKALNAIA BIBLIOTEKA-PETERSBURG ș.a.m.d.

Existența acestui *Repertoriu* în Bibliotecile și Centrele muzicologice din străinătate a determinat includerea sa în bibliografia unor lexicoane precum și sosirea unor solicitări de lucrări românești din partea unor instituții, formații sau interpreți străini care, consultându-l, au fost atrași de creația românească, dorind să și-o înscrie în repertoriu.

Iată o astfel de solicitare sosită din partea lui Michael Finkelman, interesat de muzica scrisă pentru corn englez:

"I am an oboist and music researcher whose principal interest is the music of the English Horn. Recently, due to the listings in M.Popescu's catalogue of Rumanian chamber music, I was able greatly to increase my knowledge of the output of works for my instrument from your country... (și urmează o listă a lucrărilor extrase din repertoriul muzicii de cameră românești pe care ar dori să le cunoască.)

*

În încheierea acestui amplu și amănunțit expozeu asupra *Repertoriului general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu vom lăsa să vorbească citatul, extrăgând și selecționând unele dintre cele mai competente păreri formulate de-a lungul anilor despre aceste foarte utile și exemplare volume.

Începem prin a reproduce câteva pasaje dintr-o scrisoare a maestrului Sigismund Toduță, adresată autorului în 1979, la apariția primului volum:

"Prin temeinicia și prin aspectele metodologice remarcabile, volumul se afirmă cu o utilitate documentară, asemenea unui ghid, indispensabil atât pentru compozitorii români și pentru instituțiile muzicale de profil, cât și pentru o eficientă difuzare a creației noastre muzicale în străinătate... Însumând un număr impresionant de autori și titluri, asamblate într-o alcătuire organică, volumul semnat de Mihai Popescu conturează, pentru prima oară în muzicologia noastră, un tablou sinoptic al creației compozitorilor români (până în pragul anului 1987) și contribuția lor, în același timp, la îmbogățirea bunurilor spirituale universale... Respectând proporțiile, putem afirma că, lucrarea semnată de Mihai Popescu se impune cu aceleași rosturi de neprețuit pe care le împlinește Editura Quellen-Lexicon pentru literatura muzicologică universală."

"*Repertoriul general al creației muzicale românești*, lucrare unică prin cuprindere până astăzi printre tipăriturile de pretutindeni, și-a făcut apariția acum, în zilele celei mai mari sărbători muzicale românești. Fericită coincidență, căci acest volum reprezintă o realizare ce vrea și izbucnește a fi instrument de lucru operativ și eficient în promovarea

https://biblioteca-digitala.ro

componisticii noastre în țară și peste hotare." (Luminița Vartolomei, în *Agenda Festivalului internațional "George Enescu", București, 20-29 sept.1979)*

"... în fine, un material de lucru competent, fără aproximații, documentat, am putea spune **total**, asupra muzicii noastre. Un volum pe cât de trebuitor, pe plan național, dar și mondial, în care se expune obiectiv, tehnic, cu date științifice de biblioteconomie muzicală (care presupune sisteme speciale, față de biblioteconomia generală), inventarul tezaurului muzical românesc, pe atât de bine conceput, fără nici o ezitare de la logica sistemică de la care a pornit... O carte concepută într-o viață, care se recomandă, ea singură, premiului de muzicologie al Uniunii Compozitorilor." (Iancu Dumitrescu, în *Săptămâna*, București, 30.nov.1979)

"Se cuvine a reliefa meritele volumelor concepute de minunatul, austerul și atât de generosul Mihai Popescu, volume despre repertoriul muzicii acestui străvechi pământ daco-roman, legat de arta sonoră camerală, simfonică, vocală, de operă. Fără aceste cărți, ample și realizate cu o mișcătoare seriozitate, este aproape imposibil să putem analiza - cu seriozitate - compozițiile creatorilor autohtoni, din ultimii 200 de ani." (Doru Popovici, 28 nov.1990, în emisiune radiofonică)

Mihaela Marinescu

Summary

The General Repertoire of Romanian Creation by Mihai Popescu was published by the Musical Publishing House (Editura Muzicală) in Bucharest as follows: vol.I - symphonic, concerto, vocal-symphonic, opera, operetta and brass band creation (1979); vol.II - chamber, instrumental and vocal-instrumental creation (1981); *a supplementary volume* (1987), in which musical creation of all the above - mentioned genres is updated. Being meant to be exhaustive as regards the material existent in Romania, Mihai Popescu's *Repertoire* pursues a strict classification of the works according to genres, then to authors, from the complex (symphonic) to the simple (solo instrument), along the chronological dimension. In the case of each work, the author specifies the year of creation, the first audition, the orchestral and vocal apparatus, the timing, the pattern, the recording, the place where the scores and the parts of each instrument can be found. At the end of each volume there are: an index of composer included, an index of poets on whose lyrics music was written, an index of chamber works (vol.II) classified according to ensembles of instruments, as well as a table of the main musical institutions in the country (with the respective addresser). Thus, the Repertoire makes a complex and systematic source of information regarding Romanian musical creation. At present, the author is working on finishing a new volume, which is going to certain the Romanian choral creation.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 ore.

Readers abroad can subscribe for the Muzica Magazine through the account of the Union of Composers and Musicologists in Romania, No. 47.61.000.997.3001 (only for U.S. dollars) - Banca Română pentru Comerț Exterior - BRCE (The Romanian Bank for Foreign Trade) - Romania. The annual amount is $ 67, mailing expenses included.

Acest număr apare și cu sprijinul financiar al Fundației "SOROS"

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă - Anul IV, nr. 4 (16) octombrie - decembrie 1993

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1, telefon 650.78.17 int. 140

OCTAVIAN LAZĂR COSMA - redactor șef
MICHAELA ROȘU - redactor șef adjunct

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Anatol Vieru, Elena Zottoviceanu

Editarea computerizată și tiparul executate la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR - *Musicprint*

Prețul: 250 lei